الدوبيت

عز الدين إسماعيل



مقدمة

أتيح لي خلال العامين الأولين من إقامتي بالسودان معاراً للعمل بالتدريس في جامعة أم درمان الاسلامية أن أرحل في ربوع السودان ، وأن أجمع قدراً لا بأس به من التراث الشعري القومي . وفي أثناء ذلك برزت أمامي صورة كاملة لخريطة هذا الشعر - إذا جاز التعبير - فرأيت أن أعرضها على القارىء لعله يجد فيها سياحة طريفة ومفيدة في الوقت نفسه .

ولبداية اهتمامي بهذا الشعر قصة طريفة ، موجزها أنني بينما كنت خارجاً ذات مساء من دار الإذاعة بأم درمان ترامى من خلفي صوت جهوري بكلام موقع لم أفهمه تماماً وإن جذبتني موسيقاه ، فأبطأت خطواتي ثم توقفت ، وبعد لحظات استدرت لأعرف مصدر الصوت وطبيعة ذلك الكلام . لكن صاحب الصوت لم يكن بعيداً عني . كان السيد خضر محمود ينشد شخصاً آخر - لا أذكر اسمه الآن - بعض « الدوبيت » في موضوع الصداقة والصديق ، فما كدت التفت خلفي حتى أدرك أنني أقصده . وقد ساعدتني بشاشته على أن أتقدم منه وأحييه ، وأن أستعيد منه الكلام الذي قاله . ومنذ تلك الأمسية عرفت الدوبيت وبدأ اهتمامي به ، فقد وجدت فيه طرازاً طريفاً من الفن القولي الشعري .

وقد قضيت بعد ذلك أكثر من عام أسعى وراء الدوبيت ، أقصد أصحابه ورواته حيثما كانوا ، ولكنني ما لبثت أن أدركت أن الدوبيت ليس سوى شكل من أشكال شعرية أخرى يعرفها شمال السودان وغربه . وعند ذاك اتسعت أمامي الدائرة ، وأخذت صورة هذا الكتاب الذي أقدمه اليوم للقارىء تتحدد وتتبلر ، فتابعت العمل منذئذ وفق خطة حاولت — قدر جهدي — إنجازها في هذا الكتاب .

لقد أدركت أن جمع الشعر القومي كله يستنفد جهد مجموعة كبيرة من الجامعين عدة أعوام . ولما كنت صاحب جهد محدود فقد استبعدت منذ البداية أن أنجز هذه المهمة ، واتجهت عند ذاك وجهة أخرى ، وحددت لهذا الكتاب هدفاً آخر .

أما هذه الوجهة فهي الاقتصار على جمع النماذج المختلفة التي تمثل أشكال التعبير الشعري المتنوعة ، سواء أكان هذا التنوع بين الأشكال الكبرى أو كان تنوعاً داخل الشكل الواحد .

أما الهدف فتقديم دراسة لهذه الأشكال الشعرية وتنوعاتها الداخلية تبرز القيم الفنية والمعنوية لها .

إن هذا الشعر ، الذي لا يستطيع الإنسان أن يقدر كميته الآن ، يحتاج إلى جهد منوع . وقد أخذت على عاتقي أن أبرز قيمته بوصفه تعبيراً عن الإنسان في شتى ربوع السودان . إنه التعبير الصادق عن مبادىء هذا الإنسان وتصوراته ومثله الأخلاقية والاجتماعية ، بقدر ما يعكس من الواقع النفسي والتاريخي لحياة الفرد والجماعة على السواء .

على أن هذا الشعر ليس مجرد مـادة تاريخية منتهية ، تتيح للدارس أن يتحرك خلالها وهي ثابتة أمامه أو بين يديه ، بل هو مـادة حية ومتطورة ، تعكس من حياتها وتطورها أطر الحياة المتجددة . إنهـا – ككل النتاج الروحي للإنسان – تتضمن العناصر الثابتة والعنـاصر المتجددة . وفي هذا الإطار تتمثل الدور القيادي الذي تقوم به «المدينة» – بخاصة في العصر الراهن – بالقياس إلى الريف أو البادية . فالمدينة تتحرك بخطوات أوسع وأسرع ، وتنعكس صورة ذلك بنسب متفاوتة في الريف وفي البوادي .

ومن أجل هذا كله رأيت أنه من الضروري في تقويمي لهـذا الشعر ألا أقصر النظرة على دراسة أشكاله المختلفة في صورة ثابتة لهـا ، بل أجعل في الحسبان مـا حدث حتى الآن من تطور شكلي أو معنوي ، بخاصة في المدينة .

وقد لاحظت أن بعض أشكال هذا الشعر لها شيوع يتجاوز حدود بيئة بعينها ، كشعر الدوبيت ، الذي يعيش في البوادي والريف والمدن، ويمثل قاعدة عريضة من التعبير ، تكاد تستوعب كل أغـراض القول ومواضيعه . ومن أجل ذلك أفردت له في هذا الكتاب بابين : أولهما يتناول قضاياه ومشكلاته الفنية ، والآخر يتناول الأغراض المختلفة التي عالجها.

أما بقية الأشكال فموزعة بين الريف والبوادي وبين المدينة . ومن ثم كان الباب الثالث من هذا الكتاب خاصاً بالأشكال القبلية التي تعيش خارج المدينة ، وكان البـاب الرابع والأخير خاصاً بشعر الغنـاء في المدينة .

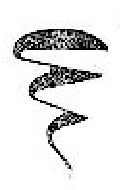
* * *

وبعد فلست أدعي لهذه المحاولة الكمال ، ولكن ما أرجوه هو أن أكون على الطريق .

أما أولئك الذين مدوا إليّ يد العون لكي تخرج هـذه الدراسة على ما هي عليه إلى الوجود فكثيرون لا أذكر واحداً منهم دون آخر ، ولكنني أذكرهم هنا جميعاً بالشكر والامتنان .

عز الدين اسماعيل

الخرطوم في ١٩ / ١١ / ١٩٦٨



الباب الأول

الدوبيت

أصوله وظواهره الفنية

الفصل الأول

الدوبيت: أصوله وأشكاله

فن « الدوبيت » في الشعر القومي السوداني فن واسع الانتشار، وموقعه من نفس كل سوداني يكاد لا يضارعه في تأثيره أي فن آخر من فنون هذا الشعر. وهو في الوقت نفسه فن بلغ حداً كبيراً من الاستواء والنضوج من حيث الشكل الفني، أما من حيث الموضوع فقد استوعب كل الأغراض التي احتاج الإنسان السوداني في إطار حياته الخاصة والعامة إلى التعبير عنها. ورغم أن هذا الفن القولي لا ينتشر في كل القبائل السودانية فإنه معروف للجميع، حتى تلك القبائل التي لها فنها الشعري الخاص.

أضف الى هذا أن فن الدوبيت من أقدم الفنون القولية الشعرية في السودان، وأنه عاش وما يزال يعيش في البوادي، ولكنه استطاع كذلك أن يغزو المدينة وأن يفرض لنفسه وجوداً فيها، وكان فيه من المرونة ما جعله يتقبل شكل الحياة المدنية ويعبر عنها، فلقي بذلك في المدينة نفس الشغف والاهتمام به، اللذين يلقاهما في البادية.

الدوبيت طبعاً وارتجالاً ، وتداولهم له – تأليفاً أو رواية – في حياتهم اليومية العادية ، على نحو يجعل الاهتمام بالقائل قليلاً .

ثانياً : أن الدوبيت لا يمكن أن يعد مادة فولكلورية ؛ لأن هذه المادة ليست مجرد تراث قديم يعيش بماضيه في ضمائر الناس ، بل هي في الواقع مادة تاريخية ، مرت بمراحل مختلفة من التطور ، وما تزال تتزايد وتتجدد مع الزمن ، وما زال كثير من شعراء الدوبيت الذين عرفوا بهذا الفن أحياء ، بل إن هناك شعراء جدداً يقتحمون الميدان على الدوام . ومعنى كل هذا أن الدوبيت فن قولي كسائر فنون القول : يتخذ منه بعض الناس أداة للتعبير المركز الجميل ، ويستجيب له الآخرون ويستمتعون به استمتاعهم بسائر فنون القول ، بل ربما كان استمتاعهم به أعظم وأبلغ .

ثالثاً : أن فن الدوبيت تتوافر له كل مقومات الشعر العربي الفصيح ، من وزن وتقفية وصور وأخيلة وتركيز للمشاعر والمعاني وشكل بنائي عام محدد . والاختلاف الوحيد الذي يختلف به الدوبيت عن الشعر الفصيح هو اختلاف شكلي محض ، وهو أن لغة الدوبيت لغة غير معربة .

وأرجو في هذا السياق أن نتنبه إلى الفرق بين اللغة غير المعربة واللغة اليومية أو السوقية . فلغة الدوبيت وإن تكن غير معربة ما تزال لغة شعرية من الطراز الأول . بل أكثر من هذا يمكننا أن نقرر بكل اطمئنان أن مفردات الدوبيت في معظمها فصيحة بل عريقة في هذه الفصاحة ، وأن ما يبدو منها غريباً علينا لا يعدو أن يكون لهجة من اللهجات العربية القديمة . (يمكن استظهار هذه الحقيقة من كتاب

الأستاذ الدكتور عبد المجيد عابدين : من اللهجات العربية في السودان).

ومعنى كل هـذا أن الدوبيت فن شعري ناضج وراق ، ولا يمكن أن يعد مادة فولكلورية لمجرد خلوه من الإعراب ، أو استخدام الشاعر فيه بعض المفردات بلهجاتها العربية القديمة .

وهذه الأسباب نفسها ، التي نفينا بها أن يكون الدوبيت مادة فولكلورية ، تؤكد لنا – من جهة أخرى – أن هـذا الفن الشعري فن قولي له أصوله ومقوماته ، التي لا يختلف بها في كثير عن الشعر العربي الفصيح . ولكن الحقيقة التي لا يمكن إنكارها كذلك هي أن هـذا الفن يتمتع في السودان ، بواديه وحواضره ، بشعبية لا يتمتع بها الشعر الفصيح . بل لعلنـا لا نغلو في القول حين نذهب إلى أن الأغلبيـة – بما في ذلك المدنيون والمتعلمون – ينفعلون بهذا الفن الشعري أكثر من انفعالهم بالشعر الفصيح . وهذه هي السمة الشعبية الحقيقية لهـذا الفن القولي . ولعل هذه السمة هي ما يجعل كثيرين يطلقون على هـذا الفن عبارة : الشعر القومي السوداني .

– ٢ –

وتسمية هـذا الفن بالدوبيت تثير الانتباه منـذ اللحظة الأولى . فكلمة « دوبيت » – كما هو معروف – فارسيـة معربة ، مركبة في الأصل من كلمتين : دو (اثنان) + بيت ، أي بيتان . ومعناه أن كل بيتين معاً يكونان وحدة موسيقية ومعنوية مستقلة بذاتها . فمن الناحية الموسيقيـة تتفق شطرات البيتين الأربعـة في القافيـة والرّويّ ، مثل

قول بعضهم :

روحي لك يا زائر الليل فـدا
يا مؤنس وحدتي إذا الليل هـدا
إن كان فراقنا مع الصبح بـدا
لا أسفر بعد ذاك صبح أبـدا

وإن كان يحدث – على قلة – أن يختلف الشطر الثالث بصفة خاصة فلا يتقيد فيه الشاعر بالقافية – أو بالروى – كقول الآخر :

لو صادف نوح دمع عيني غرقـا
أو صادف لوعتي الخليل احترقـا
أو حُمِّلت الجبـال ما أحمـله
صارت دَكّا وخر موسى صعِقا

أما من الناحية المعنوية فإن كل بيتين يصنعان معاً معنى جزئيـاً ولكنه مكتمل ومكتف بذاته . ويبدو أنه لم يكن من المـألوف نظم القصائد الطويلة من الدوبيت ، فـلم يُرْوَ منه – كما يذهب الدكتور إبراهيم أنيس[1] – إلا مقطوعـات قصيرة قليلة ، وأغلب الظن أن الناظمين قد حاولوها للتفكه » . وربما جاز لنا أن نستنبط هنـا أن فكرة الدوبيت كان المقصود بها – من الناحية المعنوية – استيفـاء معنى مفرد في قدر محدود من الشطرات ومن ثم يستوفي الشاعـر في الدوبيت الواحد خاطرة عابرة ، أو ملاحظة سريعة ، أو شعوراً جزئياً .

(١) في كتابه « موسيقى الشعر » ، ط ٢ ص ٢١٧ .

ومهما يكن الهدف المعنوي الأول للدوبيت فإن المشكلة الحقيقية التي تواجهنا فيه هي مشكلة الوزن . فالدكتور أنيس لا يعد وزن الدوبيت – جرياً في هذا مع الفكرة المتواترة – وزناً مخترعاً ، بل هو وزن مستعار من اللغة الفارسية ، وأنه – فيما يرى – لا يصح أن يعد تطوراً في أوزان الشعر العربي[1] .

على أننا نعلم يقينا أن أوزان الشعر الفارسي القديم ما زالت مجهولة للباحثين ، وهي تلك الأوزان التي يمكن أن تعد فارسية أصيلة ، وذلك لضياع الشعر الفارسي القديم . وما زلنا حتى اليوم نطمع في أن تتكشف لنا هذه الأوزان أو بعضها حتى نعرف ما إذا كان قد حدث تأثير متبادل بين هذه الأوزان وأوزان الشعر العربي القديم ، وإلى أي مدى ، وعلى أي نحو . أما وهذه الأوزان الفارسية القديمة ما تزال مجهولة فليس في وسعنا أن نسلم بأن وزن الدوبيت مستعار من الفارسية . فإذا كان المقصود بهذه الاستعارة أن تكون قد تمت في العصر الإسلامي فالأرجح عندئذ أن يكون وزن الدوبيت الذي كتب فيه شعراء الفرس ، بعد أن غزتهم الثقافة العربية الإسلامية ، مشتقاً – ولا أقول مستعاراً – من أوزان الشعر العربي .

ولننظر كيف حدد العروضيون تفعيلات وزن الدوبيت . إنهم يصورونها على النحو التالي :

فَعْلن متفاعلن فعولن فعِلن

---

(١) نفسه ، ص ٢١٦ .

ومن الواضح لكل من ألفت أذنه موسيقى الشعر أن هذه التفعيلات لا يمكن أن تمثل مبدئياً ، وبصورتها هذه ، أي بنيـة موسيقية . فلو صورنا بالتفعيلات أي كلام منثور لخرجت لنـا مجموعة من التفعيلات لا تفترق في تخالفها وتنافرها عن هذا الشكل الذي حدده العروضيون . ولعلهم حين انتهوا إلى هـذا الشكل الغريب كل الغرابـة على منطق الأوزان العربية خيل إليهم أن هـذا الوزن لا يمت بأي صلة للأوزان العربيـة ، فلم يجـدوا إلا أن يقولوا إنـه « مستعار من اللغـة الفارسية » .

على أنهم لاحظوا أن شعر الدوبيت ذاتـه لا يلتزم بهـذه الصورة التجريدية التي استنبطوها دائماً . ففي المثال الأول الذي سقناه للدوبيت نجد « متفاعلن » في الشطر الأول – وتقابلهـا : لك يازا – قـد جاءت « متفاعل » . ولم يعجبوا أن ترد « متفاعلن » – تفعيلة الكامل المعروفة – في حشو البيت على « متفاعل » ، مع أن هذا كان حرياً أن يلفتهم إلى إعادة النظر في الصورة التجريدية التي استنبطوها لوزن الدوبيت .

وتتكرر هذه الظاهرة في قول الآخر :

ارحم دنِفاً في سنه قد طعنا

من حبك لا يصيبه قطُّ عَنَا

ففي الشطر الأول ترد متفاعلن – المزعومة – على متفاعل (= دنفا في) . وهم عندئذ يعدون ذلك عيباً في الشعر نفسه ، لخروجه على صورة الوزن التي استنبطوها ، ويرون عندئذ أنه لا بد من « أن نقصر النطق بحرف

الجر (في) حتى ينسجم الوزن ويسير مع باقي الأشطر »[1] . ولست أرى أي مبرر هنا لاتهام الشعر ذاتـه بالخروج على الوزن ، كما لا أرى أي ضرورة لأي تغيير في نطق الحرف (في) ، بل يبقى نطق هـذا الحرف ممدوداً وطبيعيـاً ، ويظل الكلام موزوناً ، ويظل الشاعر على صواب والعروضيون على خطأ .

كيف كان ذلك ؟

إننا لو تركنا الصورة الوزنيـة التجريدية التي وضعهـا العروضيون للدوبيت وتأملنا في الشعر ذاته ، في النماذج التي بين أيدينـا ، وأحسنا الاستماع إليها ، لأحسسنا منذ البداية إحساساً تلقائياً بأن موسيقى هـذا الشعر أشبه ما تكون – في صورتها المجردة – بموسيقى بحر الرجز المعروف . هكذا تتساقط نغمات هذا البحر في أسماعنا ، ويتراءى لنا شيئاً فشيئاً هيكله البنائي الموسيقي . كل ما في الأمر أننا سنحس بشيء غريب في هـــذا الهيكل ، لم نألفه من قبـل في وزن الرجز ، شيء يتمثـل في المقطع الأول (المكون من حركة فساكن) من كل شطرة . فلو أننا تجاوزنا المقطع الأول من كل شطرة لكانت البقية على زنة الرجز .

يقول الشاعر :

أصبحت متيماً حزيناً بالي
مضنى ولقد تغيرت أحوالي
يا جمع شوامتي ويا عذالي
قلوا عذلي فليس قلبي خالي

---

(١) نفسه ، ص ٢١٧ .

فإذا أخذنا الشطرة الأولى كان مثلاً تقطيعها ووزنها وفقاً للعروضيين على النحو التالي :

التقطيع : أصبحـ ت متيماً حزيناً بالي

الوزن : فعلن متفاعلن فعولن فعلن

ولكننا نستكشف فيها وزن الرجز لو أجرينا التقطيع والوزن على النحو التالي :

التقطيع : (أص) بحت متيـ يما حزيـ نا بالي

الوزن : (فع) مستعلن متفعلن مفعولن

فبدون المقطع الأول يكون لدينا ثلاث تفعيلات محورة تحويراً مقبولاً في وزن الرجز ، أصلها مستفعلن مستفعلن مستفعلن .

وهنا لا بد أن نتساءل : فما شأن هذا المقطع الأول الذي اسقطناه من الميزان ؟ هذا المقطع ظاهرة عروضية معروفـة في العروض العربي في باب العلل التي تجري مجرى الزحـاف ، وتسمى خزمـا . وصحيح أن العروضيين لاحظوا قلة شيوع هذه الظاهرة في الشعر العربي ، وقالوا إنها ثقيلة ومكروهة ؛ ولكن هذا يوضح لنـا أطراف التجربة التي تمت في وزن الدوبيت ، فقد أصبح المقطع الأول المكون من حركة فساكن جزءاً ثابتاً يرد على الدوام في كل شطرة من شطرات الدوبيت ، ويليه تفعيلات الرجز . ومن ذلك خرج لنا وزن قـد يوحي بأنه غريب على الأوزان العربية ، في حين أنه صورة محورة تحويراً طفيفاً عن وزن الرجز .

من أجل هـذا كله لا يستطيع المرء أن يسلم بـأن وزن الدوبيت « مأخوذ من اللغة الفارسية » ، بل الأولى أن يقال إنه وزن مولد من وزن عربي أصيل هو الرجز .

— ٣ —

ولكن لماذا كل هذا الجدل ؟

إننا نتحدث هنا حقاً عن الدوبيت في الشعر الدارج السوداني وليس عن الدوبيت في الشعر العربي ، ولكن هذا الجدل له أهمية كبيرة بالنسبة لما يثار من مشكلات حول هـذا الدوبيت من حيث نشأته وتطوره ووزنه وعلاقته بالدوبيت العربي القديم .

في الكتاب الذي وضعه الأستاذان المبـــارك ابراهيم والدكتور عبد المجيد عابدين عن الحردلّو شاعر البطانة نقرأ قولهما : « أمـا الوزن في الدوبيت السوداني فهو مختلف تماماً عن وزن الدوبيت الفارسي . وليس الدوبيت السوداني من حيث الوزن إلا رجزاً عربياً قديماً ، يختلط أحياناً بوزن الكامل ويسبق تفعيلات كل شطر منه مقطع زائد أو مقطعان . وقد فطن العروضيون العرب إلى هذه الزيادة في أوزانهم ، ويسمونها خزماً . والخزم عندهم يكون من حرف إلى أربعة »[1]

وهنا نتساءل : أيختلف وزن الدوبيت السوداني حقاً عمـــا يسمونه بالدوبيت الفارسي ؟ .

لقد ناقشنا في الفقرة السابقة تسمية الدوبيت الفارسي ووزنه ، وانتهينا إلى أن التسمية وإن تكن فارسية ما يزال الوزن ينم عن أصله العربي ، وهو وزن الرجز ، مضافاً اليه بصورة دائمة مقطع من حركة فساكن في بداية كل شطرة . وهنا نجد السودانيين يستخدمون نفس التسمية ، وهي الدوبيت ، بل لقد اشتقوا منها فعلاً فقالوا : فـــلان « يدوبي » ، أي يقول الدوبيت :

حامد « دوبي » يا خُويْ في بناتْنا وْغنى

---

(١) الحردلو شاعر البطانة ، ط ١ سنة ١٩٥٧ ، ص ١٩ .

أما الوزن فهو كذلك وزن الرجز مضافاً إليه مقطع أو أكثر في بداية كل شطرة فالشطرة السابقة مثلاً يكون تقطيعها ووزنها على هذا النحو :

التقطيع : (حا) مد دوبي يا خوي في بنات تاوغني

الوزن : (فع) مستفعلن مستفعلن مفعولن

ومعنى هذا أن الدوبيت السوداني لا يختلف من حيث التسمية والوزن عما عرف في الشعر العربي قديماً باسم الدوبيت (ولا أقول الدوبيت الفارسي).

أما أن الرجز في الدوبيت السوداني يختلط احياناً بالكامل ، أي ترد فيه عندئذ مستفعلن على متفاعلن ، الأمر الذي لم يكن يحدث في الدوبيت العربي القديم ، فعلة ذلك بسيطة وواضحة ، وهي أن الدوبيت السوداني يستخدم لغة غير معربة ، ثم إنه غالباً ما يلقى إنشاداً موقعاً. وفي هذه الحالة لا تلتفت الأذن إلى ذلك الخطأ العروضي الذي لا يجوز في الشعر الفصيح قط ، وهو تحول مستفعلن إلى متفاعلن . وعلى ذلك لا يمكننا أن نقول إن الرجز في الدوبيت السوداني « يختلط » بالكامل.

على أننا يجب أن نلاحظ هنا أن الدوبيت القديم كان يضيف مقطعاً واحداً فحسب (حركة فساكن) في بداية كل شطرة ، وهي — كما ذكرنا — رخصة عروضية مكروهة ، أما الدوبيت السوداني فقد توسع في هذه الرخصة فلم يلتزم بمقطع واحد ، بل استخدم السبب الخفيف والسبب الثقيل والوتد المجموع ، فاستنفد كل أشكال الخزم . وفي ظني أن عدم التقيد في الدوبيت السوداني بمقطع واحد إضافي في بداية كل شطرة راجع إلى نفس الأسباب التي جعلت مستفعلن فيه ترد أحياناً على

متفاعلن . بل هي نفسها الأسباب التي تفسر لنـــا اضطراب الوزن في الدوبيت السوداني في بعض الأحيان .

وأسوق هنا نموذجاً من دوبيت سوداني قديم نسبياً ، وهو للشاعرة « شغبة » (منتصف القرن الثامن عشر) ، فهي تقول موجهة الخطاب إلى ابنهـــا حسين الذي انقطع للقراءة والأكل والشرب وجمع المال حتى صرفه هذا عن حياة الفروسية :

مِتِينْ يا حسين اشوف لوحك معلق
لا حسين كَتَلْ ، لاحسين مَفَلَّق
لا حسين رِكِبْ لِلنَّغِي شايِته عَلَّق
قـــاعد للزكا ولقط الحملق

وفي هذا النموذج نلاحظ ثلاث ملاحظات :

أولا : أن الشاعرة هنـــا قد استخدمت الرجز مجزوءاً ، فاستخدمت مستفعلن مرتين فحسب في الشطرة الواحدة :

تقطيع : (متين) يا حسين اشوف لوحك معلق
وزن : (فعول) مستفعلن مستفعـلاتن

واستخدام الرجز مجزوءاً في الدوبيت السوداني القديم نسبياً قليل ، وإن كان يظهر في أشكال شعرية أخرى حديثة نسبيـــاً أو معاصرة . ومن الواضح أن الجزء المضاف في أول هذه الشطرة (متين) جـزء من صميم الكلام ولا يمكن حذفه .

ثانياً : أن الشطر الثاني جاء غير مخزوم . وهذه بدورهـا ظاهرة نادرة ؛ فليس فيا بين يدي من الدوبيت السوداني ما يعززها :

تقطيعه : لا حسين كتل لا حسين مفلق

وزنه : مستفعلن مستفعلاتن

وهي حالة إذن لا يقاس عليها ، وكل ما يمكن أن يستنبط منهـا هو أن الدوبيت القديم نسبياً كان يتعرض لبعض الخلل في الوزن . يؤيد هذا الملاحظة التالية .

ثالثاً : أن الشطر الثالث مضطرب الوزن والقافية . وربما كان هـذا أثراً من آثار الرواية ، أو أن توقيع الإنشاد – وهو الأرجح عندي – كان يغطي هذا الخلل الوزني . ويدعوني إلى هذا الترجيح أن هذا النوع من الاضطراب في الوزن يقع في كثير مما يغنى الآن ، سواء في المدن أو البوادي ، من أشعار . وهناك فرق دائمـاً بين الشعر الدارج مكتوباً ومنطوقاً به . وهذه الحقيقة على جانب كبير من الأهمية في الحكم على أوزان هذا الشعر . فطريقة النطق تعد عاملاً حاسماً في كثير مما يبدو لنا من هذا الشعر – كتابة – مضطرب الوزن .

ولكل هـذا ينبغي ألا نعجب حين نصادف لدى كبار شعراء الدوبيت السوداني أنفسهم بعض الشطرات مختلفة من الناحية العروضية ؛ فقراءتان مختلفتان للشطر الواحد قد تبرز إحداهما هذا الشطر مختـلا عروضياً في حين تبرزه الأخرى سليماً .

– ٤ –

والشكل البنائي للدوبيت هو كونه مؤلفاً من أربع شطرات متفقة

القـافية . وفي هذا تتحقق التسمية ذاتها . ولكنه يحدث أحيـانـاً في الدوبيت السوداني أن يتكون من ثلاث شطرات فحسب ، وهو عندئـذ يسمى « أعرج » . « وهذا الضرب تتميز به كردفـان ودارفور في أكثر الحالات »[1] . على أننا نجد نماذج لهذا الدوبيت الأعرج لدى الشايقية في شمال السودان . من ذلك الدوبيت الذي تهجو فيه إحـدى شاعرات الشايقية أعرابياً من البادية حيث تقول :

وِكِتْ جـانا الزمان المَمَدَّن الدون
خلينا المَمَدَّنْ مـا عندو قانون
عريب الوادي سوُّوا الطبـلة كَيْلونْ

*

خلينا المدن ما عِنْدُ تَلَبْباسْ
وكت جانا الزمان المَمَدَّن الناس
خشيمَ الروب يقول : اشرب لي نُصْ راس

*

وكت جانا الزمـان المدن الطير
خشيم الكَلَيِبْ يشرب بالبنينير
والحمـار بقي يطلع الدَّنقة ام ضلاليل

---

(1) محمد نور سيد أحمد : الشعر الشعبي في السودان ، محاضرة له نشرت ضمن كتـاب « من روائع الشعر الشعبي » ، جـ ١ ، ص ٢٢ (من مطبوعات النـدوة الأدبية) .

تقول في الدوبيت الأول إنه عندما جاء الزمان الذى عـــرف فيه الدون من الناس (تعني هنا أعراب البادية ؛ فالقبائل العربية في السودان تنظر إليهم نظرة احتقار) التمدن تركنـاه ؛ فهذا التمدن لا منطق له ولا قانون ، حيث يسوى هكذا بين الناس ، حتى صار الأعراب يعرفون كيف يغلقون أبوابهم بالأقفال .

وفي الدوبيت الثاني تقول : إننا تركنا التمدن الذي عم كل الناس ، فلم يتلبث (ما عند تلباس) في اختيار من هم أهل له ، حتى صار ذلك البدوي الذي لم يعرف من قبل سوى شرب اللبن الحامض ، يشرب الشاي ويستخـدم نصف رأس من السكر في ذلك . (تشير بذلك إلى السكر ذي الشكل المخروطي الذي كان يستجلب من مصر ويشيع استخدامـه في ريفها .)

وفي الدوبيت الثالث تقول : عندما عم التمدن أولئك الناس من ذوي العقول الفارغة التافهة (كالطير) أصبح الكلب (تعني البدوي المهجو) يشرب الشاي في « البنورة » ، وهي أفخم أواني الشاي ، وصار هـذا الحمار (المهجو) يعيش في البيوت ذات الظل الظليل .

* * *

وإذا كان من المألوف أن يرد الدوبيت في ثـلاث شطرات فإنه من النادر أن يرد في خمس شطرات . وليس فيما بين يدي من الدوبيت سوى نموذج واحد للشاعرة شغبة ، تقول فيه موجهة الخطاب إلى ابنها حسين وقد ساءها أن يستنيم الى حياة الهدوء والدعـة والمسالمة نتيجة

لانهماكه في الدراسة بالخلوة ، فراحت تستحثه على حياة الخشونة والرجولة ، وإثبات ذلك بالدخول في المعارك والحروب :

يا حسين أنا أمك وأنت مـاك ولدي
بطنك كرشت ، غَـبِيّ البنات ناسي[1]
ودقنك حمست ، جلدك خَرِسْ مافي
لاكْ مضروب بحد السيف نِكَمِّدْ في
ولاك مضروب بلسان الطير نفصّد في

تعني : إنني أمك يا حسين ، أما أنت فلست ولدي ؛ فقـد تكرش بطنك من الأكل والقعاد ، ولم تعبأ بالبنـات وما يتطلبنه في الشاب من بطولة وشجاعة . ومع أن الشعر قد نما بذقنك غزيراً ، أي بلغت طور الرجولة ، فإن جسمك ما زال سليمـــاً ليس به أثر لجرح . فأنت لم تدخل معركة فتصاب بضربة سيف تترك في جسمك جرحـــاً نكمده لك ، وفي هذا يكون الفخر ، ولم يصبك سهم (لسان الطير) فنفصد جسمك حتى نخرجه .

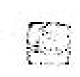
وواضح أن في هذا الدوبيت بعض الاضطراب في الوزن ، بخـاصة في الشطر الأول ، وكذلك في قافية الشطرين الأول والثـاني ، إلا إذا كانت الشاعرة قد اعتبرت ياء المد حرف رويّ ، وهذا مستبعد بالقياس الى خصائص القافية بعامـــة ، وخصائص القافية في الدوبيت السوداني بخاصة . أضف الى هذا أن قوافي الشطرات الثلاث الأخيرة مطردة الروى .

---

(١) في بعض الروايات « نافي » ، أي غير مهتم .

أما الدوبيت الآخر الذي يروى للشاعرة شغبـــة كذلك من خمس شطرات ، والذي ترثي فيه زوجها « ودافلس » فأشد ما تكون شطراته اضطراباً في الوزن ، وإن صحت فيه القوافي . تقول :

نوح من دا الخراب
وكان نوح من دا الخراب
عجب عيني بياكُنْلَسَنْ في الكلاب
وود اقلس مَيّح مِنْ الركاب
ودا كله خير من قولة جفلوا المُرْغَاب



وهذه الحالة النادرة في ورود الدوبيت في خمس شطرات لا تكوّن ظاهرة كظاهرة الدوبيت الأعرج . ويبقى التكوين الغالب على الدوبيت السوداني هو التكوين الطبيعي المألوف ، أي المكون من أربع شطرات متفقة في الوزن والقافية .

- ٥ -

ويقرر الدكتور عبد المجيد عابدين [١] أن الشعر الدارج السوداني قد عرف ثلاثـــة أنواع من الدوبيت ، هي الدوبيت الفـارسي المعرب ، والدوبيت الرجزي ، والدوبيت الحضري .

أما الدوبيت الفارسي المعرب فهو — كما يقول — شكل أخذه العرب المشارقة في العصر العباسي ونظموا فيـــه بالفصحى . ويقرر أن هذا

---

(١) من روائع الشعر الشعبي ، جـ ١ ص ٢ — ٥

النوع من الأدب الشعبي السوداني قد انقرض فلم تبق منه إلا نماذج قليلة باللغة الدارجة من شعر الشكرية .

وليت الدكتور عابدين وضع بين أيدينا هـــذه النماذج لنرى الى أي مدى تختلف هذه النماذج من حيث شكلها الفني عن الدوبيت الرجزي ، ثم مدى صلتها بنماذج الدوبيت المعروفة لدى العرب المشارقة . وأغلب الظن أنها صورة مضطربة من الدوبيت الرجزي – ربمـــا كانت أشد اضطراباً من الدوبيت السابق للشاعرة شغبة – تمثل مرحلة أوليـــة في حياة الشعر السوداني الدارج .

ونحن نقرأ[1] للأستاذ محمد نور سيد أحمد قوله : « كان أكثر الناس في الزمان القديم حباً للدوبيت هم القبائل الرحل . ولم يكن الدوبيت في عصره الأول كالدوبيت الحـــالي ، ولكنه كان قصير المقاطع ، كغناء عرب كردفان الحالي ، وعرب بوادي ما بين نهري الأزرق وعطبرة » .

وهذا يؤيد ما توقعناه من تلك النماذج القديـــة المنقرضة للدوبيت . وقد أورد الأستاذ أبو القاسم محمد بدري نموذجـــاً قاله الشيخ فرح ودتكتوك ، الذي عاش في القرن الثامن عشر ، في زمن مملكة الفونج ، يفاضل فيه بين أنواع النساء فيقول :

النساء فيهن حريم ، فيهن رميم ، فيهن دهب مخزون قـــديم ، فيهن

---

(١) نفسه ، ص ٢٢ – ٢٣ .

عقارب ساكنات الهشيم[1] .

فمن الواضح أن أساس الوزن في هذا الكلام هو الرجز ، وإن كان الكلام أشبه ما يكون بما يعرف بسجع الكهان ؛ فما تزال العبارات وإن كانت مسجوعة أو مقفاة تختلف طولاً وقصراً . ألا يمكن أن يمثل هذا النموذج مرحلة أولية في الطريق إلى صورة الدوبيت الناضج فنياً ؟

وماذا نستهدف من كل هذا ؟

الواقع أننا نرمي الى وضع فرض هنا فيما يتصل بعلاقة الدوبيت السوداني بما يسمى الدوبيت الفارسي المعرب ، هو أن الدوبيت السوداني قد بدأ لدى القبائل العربية في السودان بداية طبيعية (فيها كل ما في البدايات من عناصر النقص) ثم تطور مع الزمن في طريق النضوج حتى استوى له شكل فني ثابت ومحدد . وأقصى ما يمكن ان نتوقعه من مؤثرات خارجية لا يعدو أن يكون عاملاً مساعداً من عوامل الإنضاج . والنتيجة هي أن الشعر الدارج في السودان لا يقدم إلينا شواهد كافية للقول بحياة ما يسمى بالدوبيت الفارسي المعرب فيه .

وحديث الدكتور عابدين عن النوع الثاني من الدوبيت السوداني — في تصنيفه — وهو الدوبيت الرجزي ، يساعد على هذا الفرض . فهو يرى أن هذا النوع ظهر في البادية وما زال مزدهراً فيها . ويبدو له أن القبائل العربية في شرق السودان ، ولا سيا في البطانة : هم أول من

---

(١) أنظر : أبو القاسم محمد بدري : « من الأدب القومي — الدوبيت » — مكتبة النشر بالخرطوم ، ط ١ سنة ١٩٥٣ ، ص ٣٣ .

أطلق على هذا الرجز اسم الدوبيت . ولا شك عنده في أن الدوبيت الرجزي كان يحمل في البداية اسمه الحقيقي ، وهو الرجز ، لدى القبائل العربية في السودان ، ثم خلعوا عليه لقب الدوبيت .

ومعنى هذا — وهو ما يتفق ووجهة نظرنا — أن الرجز لدى القبائل العربية في السودان أقدم من الدوبيت . وعندئذ لا يمكننا أن نقول ان الدوبيت الفارسي المعرب قد شغل الناس فترة من الزمن عادوا بعدها الى الرجز مرة أخرى . فإذا تذكرنا هنا ما قلناه عن أصالة الرجز فيما يسمى بالدوبيت الفارسي المعرب نفسه تأكد لنا أن الشعر الدارج السوداني إنما سار في اتجاه فني واحد ظل مخلصاً له من البداية إلى النهاية ، وهو الاتجاه الرجزي . ولهذا فإننا إذا سلمنا بأنهم استمعوا في وقت من الأوقات الى ما وفد عليهم من الشمال مع تجار الجمال من نماذج تمثل الدوبيت الفارسى المعرب فإنهم لم يجدوا في هذه النماذج — من حيث الوزن — شيئاً غريباً عليهم ، وكل الجديد كان ذلك الشكل الرباعي . ومن هنا فحسب جاءت تسمية الدوبيت .

وبهذه المناسبة نذكر أن بعض القبائل التي تأثرت بهذا الشكل متأخراً لا تحرص كثيراً على تسميته الدوبيت ، فبعض قبائل الغرب في السودان تسمى هذا الشكل الشعري « الحردلو » والنسبة فيه واضحة إلى شاعر الشكرية الذي جاء من الشرق إلى أمدرمان في عهد المهدية ، وكان مقرباً من الخليفة . وقد كانت أمدرمان ، وما تزال ، سوقاً للماشية والجمال التي يسوقها عرب الغرب إلى الشرق . وهذا يشير إلى حركة الدوبيت المعكسية من الشرق إلى الغرب .

أما النوع الثالث من الدوبيت — في تصنيف الدكتور عابدين — وهو

الدوبيت الحضري فيمثل مرحلة أخيرة . بعد انتشار الدوبيت الرجزي في أنحاء السودان الشمالي ، حيث شمل أوزاناً أخرى متنوعة تشبه أوزان الزجل « الموال » الشائعة في الأدب الشعبي في مصر . ويكثر هذا الدوبيت في المدن والقرى وفي المناطق النهرية بصفة خاصة . وليس بين هذا الدوبيت وبين النوعين السابقين علاقة ما . وليس لدينا – فيما يقرر الدكتور عابدين – ما نفسر به إطلاق لفظ الدوبيت على هذه الأوزان المتعددة المتنوعة إلا شيوع الإسم ، دون نظر إلى أي تشابه في الوزن وطرائق النظم .

ومعنى كل هذا أن تصنيف الدوبيت في الشعر السوداني الدارج لا يخرج عن نوع واحد هو ذلك الدوبيت الرجزي ؛ فليس للدوبيت الفارسي المعرب وجود ، كما ليس لما سمي بالدوبيت الحضري علاقة بالدوبيت من قريب أو بعيد .

ولهذا فإننا نميل إلى تصنيف الدوبيت نفسه تصنيفاً آخر على أساس فني ، سوف نعرض فيه وجهة نظرنا بعد قليل .

– ٦ –

ثم تأتي مشكلة دخول الدوبيت الرجزي إلى السودان . متى حدث هذا ، وكيف ؟ وكان الأولى أن ينسحب هذان السؤالان على الشعر السوداني الدارج بعامة ؛ لأن تخصيص الحديث عن الدوبيت يترك سائر الأشكال الشعرية الدارجة الأخرى موضع بحث ونظر .

ومهما يكن من شيء فإن الدكتور عبد المجيد عابدين يناقش[1] رأياً للأستاذ محمد نور يذهب فيه إلى أن الدوبيت قد دخل إلى السودان مع رجال القوافل التي كانت تنقل التجارة من الشمال في مصر الى الفاشر ، متخذة طريق الأربعين المشهور . فيرى الدكتور عابدين أن انتقال الدوبيت بواسطة هذه القبائل من الشمال إلى الجنوب محتمل ، ولكن ليس عن طريق الأربعين ، حيث إن المؤكد لديه بالشواهد أن الدوبيت عرف في شرق السودان ثم انتقل بعد ذلك إلى غربه . والطريق المرجح لديه لسير هذه القوافل هو الصحراء الشرقية لمصر ، حيث كانت طريق العبور من الشمال إلى الجنوب منذ عصور ما قبل الإسلام ، وحيث كانت تلك القبائل العربية تجلب الجمال . ولهذا يظهر الدوبيت أولاً في السودان بين القبائل العربية التي عاشت بين البجة .

ولكن سواء أكان انتقال الدوبيت من الشمال إلى الجنوب عن طريق درب الأربعين أو عن طريق الصحراء الشرقية فالسؤال البديهي الذي يخطر لنا على الفور هنا هو : هل عرف عرب مصر في أي فترة من فترات تاريخهم هذا الدوبيت ؟ وإذا افترضنا أنه كان معروفاً لديهم فعلى أي شكل وبأي لهجة نقلوه إلى السودان ؟

وهنا يقرر الدكتور عابدين أنه ليس من اليسير أن نلقى جواباً شافياً عن هذين السؤالين ، لسبب مفهوم ، هو أن دراسة الأدب الشعبي المصري لم تكتمل بعد ، وأن أشهر الأوزان الشعبية التي لقيت نصيباً

---

(١) انظر : من روائع الشعر الشعبي ، ص ٥ — ٨

من الدراسة في مصر الى اليوم هي الأزجال والمواويل . ويلاحظ أن الدوبيت الرجزي يختلف في وزنه عن الزجل والموال المعروفين في مصر . ولكن لا ننسى أن هذين الفنين قاما وازدهرا في مدن مصر وقراهـا دون صحاريها . ولسنا – فيا يقرر الدكتور عابدين – نعرف شيئاً عن الإدب الشعبي المتداول بين قبائل مصر المترحلة . ويخيـل له أن دراسة الأدب الشعبي البدوي في مصر ستفيدنا فائدة محققة في معرفة العلاقة بين الدوبيت الرجزي السوداني وبين أشعار البادية .

والواقع أنه قد أتيح لي أن أجمع قدراً لا بأس به من النماذج الشعرية من القبائل العربية القاطنة في الصحراء الشرقية ، وبخاصة على الحدود بين الصحراء والأراضي الزراعية التي يرويها النيل . وهي نماذج بلهجة بدوية دارجة ، ويطلق عليها هناك اسم « البوشان » . ومقارنة البوشان بالدوبيت تكشف لنا عن أنه ليست هناك أي علاقة فنية بين النوعين . (وسوف نفصل الحديث في هذه المسألة عندما نتكلم عن « البوشان » السوداني) . فإذا وجدنا البوشان شائعاً لدى القبائل العربية القاطنة في صحراء محافظة الشرقية في مصر ، وكذلك لدى القبائل العربية القاطنة في محـــافظة دارفور فى غرب السودان وجنوبه الغربي ، فإننا نتوقع عندئذ أن يكون النوع الشعرى الذي انتقل من القبـــائل العربية التي قطنت الشرقية إلى القبائل العربية التي توغلت في غرب السودان وجنوبه الغربي هو البوشان وليس الدوبيت . ولا بد أن يكون ذلك قد حدث عن طـريق درب الأربعين ؛ لأن البوشان لا يعرف في السودان إلا لدى القبائل العربية في دارفور .

فالبوشان إذن هو النوع الشعري الذي نستطيع أن نستـــدل على

مصدره ونتتبع حركته ، أما الدوبيت فليس لدينا حتى الآن شاهد مادي على انتقاله من عرب مصر إلى شرق السودان عبر الصحراء الشرقية ، كما هو المظنون . ومع غياب الشواهد اليقينية نجدنا أميل إلى التمسك بالفرض الذي افترضناه ، وهو أن الشعر السوداني الدارج إنما تطور من داخله ، وأن نشأته وحياته وتطوره أشبه ما تكون بنشأة الشعر العربي وحياته وتطوره في العصر الجاهلي .



الدوبيت : ظواهره الفنية

— ١ —

رأينا من قبل أن تقسيم الدوبيت الى ثلاثـــة أنواع لا يستند إلى حقيقة تاريخية أو فنية موثوق بها ، وأنه من الأولى النظر إلى الدوبيت بوصفه نوعاً واحداً وإن كان قد مر – فيما نرى – بمراحل فنية ثلاث . فالدوبيت من حيث هو شكل أدبي يعد واحـداً ، ولكنه من الناحية الفنية يمثل مستويات مختلفة ، ولا أقول متفاوتة ؛ وذلك نظراً للبيئات المختلفة التي عاش فيها ، ولمراحل الزمن المختلفة كذلك ، التي مر بهـا .

وأول هذه المستويات هو بلا شك المستوى الفني البدوي . فالدوبيت – كما سبق أن رأينا – هو في المكان الأول نتاج القبائل التي تعيش في البوادي ، بخاصة بادية البطانة بين النيل الأزرق ونهر عطبرة . ومن ثم نجد الطبيعة البدوية واضحة التأثير في لغة هذا الدوبيت البدوي ، وفي صوره وأخيلته ، وفي موضوعاته ومعانيه .

ومن ثم يجد كثيرون من أبناء المدن في السودان صعوبة حقيقية في فهم هذا الطراز من الدوبيت البدوي الصرف .

وأذكر هنا على سبيل المثـال أنني التقيت بالشاعر الطيب مصطفى ، من قبيلة المسلمية ، حلة الحقينة ، شرق واد مدني – التقيت به في نادي اتحـاد فن الغناء الشعبي بأمدرمان ، حيث أسمعني « مداراً » من شعره – سيرد الكلام عنه فيما بعد – وحضر الجلسة كثير من شعراء النـادي وفنانيه ، فكنا نستوقفه في كل شطر تقريباً ، نسأله عما يعني . وأشهد أننا مجتمعين – كنا نعجز أحياناً عن إدراك المعنى الذي يقصـده . ولم يكن الشاعر نفسه بحيث يسعفنا عندما يستغلق علينا المعنى ، لا لأنه لا يعرف ما يعني بطبيعة الحال ، ولكن – على العكس – لأنه لم يكن يعرف كيف يفسر لنا شيئاً هو بالنسبة إليه أوضح من الوضوح . ومن ثم كان يجد عناء في أن يقرب إلينـا المعنى ، بل ينبغي أن أقرر أنه لم يكن في البداية يعرف ما نقصده بتفسير الكلام ؛ فهو لم يألف من قبـل في بيئته الخاصة أن يواجه من أحد طلباً كهذا . وحين أدركت العناء الذي يتكبده – دون كبير جدوى في معظم الأحيان – سألته عمـا إذا كان مسداره هذا وأشباهه من الدوبيت تفهم في البادية في يسر فقال : طبعاً ، هذا كلام يعرفه كل الناس هناك جيداً ، كباراً وصغاراً ، نساء ورجالا ، فهكذا حديثهم اليومي العادي فيما بينهم .

وأنا أروي هذا الموقف هنا لطرافته وأهميته ؛ فالطيب مصطفى وإن جاء إلى مدينة أمدرمان ، وهو وإن كان آنذاك يعيش في عام ١٩٦٧ ، ما يزال صورة للبدوي والبيئة البدوية الصرف . يستوي في هذا مع كل

شعراء البادية في الماضي والحاضر ، أولئك الذين ظلوا محتفظين بطبيعتهم البدوية ، ولم يتأثروا أدنى تأثر بالحياة المدنية في جانبيها المادي والمعنوي.

وسوف نعرض فيما بعد للسدار الذي رواه الطيب من شعره ، ويكفينا نموذجاً منه هذا الدوبيت :

الليلة «القَلِبْ» شَعَنْ جروحَ جَدادْ
وهفَنْ لِي [1] النَبِجَازَنْ ، عركَسَنْ بِي [2] وَهوادْ»
كْمَيعَ النَبَرَاطِمَه تَحَبْكَنْ بِي سوادْ
يا مُحافظ حَوَاكْ من لحظة الحسّادْ

وأوضح ما في هذا الدوبيت البدوي أن ألفاظه مغرقة في بداوتها ، وكذلك صوره .

أما المستوى الثاني فهو المستوى البدوي الذي تأثر بروح الحياة في المدينة . وطبيعي أن يظهر هذا التأثر في الناحية المعنوية ، أما من حيث الألفاظ فإنها وإن خفت فيها نوعاً ما حدة البداوة ما تزال تدين لمعجم الدوبيت البدوي بالكثير . وشعر الحردلو وود الفراش وأضرابهما يمثل هذا المستوى .

يقول الحردلو [2] في الغزل ، حيث يصف شعر محبوبته وعنقها وأكتافها وقامتها :

---

(١) الياء في «لي» و «بي» هي مجرد ياء إشباع لحرف الجر «ل» و «ب» ، وهي ظاهرة معروفة في اللهجة السودانية .

(٢) ذكر لي الشاعر أحمد عوض الكريم أبوش أن هذا الدوبيت نسب خطأ للحردلو ، والصحيح أنه لأخيه عبد الله أحمد أبو سن.

شَعَراً ريشْ نعامْ والوِّجهْ سِمح مصقول

وُعنقاً صَبْ قزاز صانْعنِئو في اسطنبول

أكتافا هُدْلْ ، والنِّيدْ تقول مجدول

قـــامت في القِياسْ بين القُصُرْ والطول

فالحردلو وإن عاش في البادية كانت له صـــلاته بالمدينة ، كما كانت حياته مترفة منعمة ، بل إن هذا الدوبيت لينم عن إلمـامه بأطراف من الثقافة العربية (قوله : قامت في القياس .. الخ هو نفسه قول الشاعر العربي القديم : لا يشتكي قصر منها ولا طول) . وكل ذلك كان له أثره في رقة نفسه وعذوبتها ، مما انعكس في شعره .

ويمتد هذا المستوى من الحردلو وود الفراش في القرن التـاسع عشر إلى إبراهيم العبادي في وقتنا الحاضر ، ممثـــلاً في قدر هائل من تراث الدوبيت السوداني .

أمـا المستوى الثالث فيتمثل في الدوبيت المدني ، حيث تتلاشى كل آثار البداوة في الناحيتين اللفظية والمعنوية ، فتدخل المفردات والتعبيرات المدنية في لغة الدوبيت ، وكذلك تدخل المفهومات والمعـاني العصرية . وعندئذ لا يبقى من الدوبيت إلا إطاره الشكلي الصرف .

وأكتفى بأن أسوق هنا مثالاً لهذا المستوى من دوبيت للشاعر حسن خلف الله يحيي فيه علم السودان فيقول :

الوطن العزيز علمه بيرفرف فوقه

والغاصب طلع يبكي ويحن بي شوقه

يا مالِكْ الحِلوْ مر الحناضل ضوقه

سودانا العظيم فتح الطريق لي سوقه

والاختلاف بين مستوى هذا الدوبيت والنموذجين السابقين أوضح من أن يحتاج إلى بيان . ومرة أخرى أقول الاختلاف ولا أقول التفاوت ؛ فلست هنا بحيث أفضل الدوبيت البدوي على غيره أو العكس ، بل يكفيني مجرد تسجيل الظواهر الفنية في حياة الدوبيت بعامة . هذا وإن كان شاعر كالعبادي — الذي يعد امتداداً لود الفراش والحردلو — ما يكاد يستمع إلى دوبيت من هذا المستوى الأخير حتى يشمئز منه ويرفضه ، وكأني به عندئذ يعيد عبارة الناقد القديم حين كان إذا استمع إلى شعر قاله واحد من الشعراء المحدثين قال : خَرّق ! خرق !

هذه هي المستويات المختلفة من الناحية الفنية للدوبيت السوداني ، تتعاصر جميعاً في السودان في وقتنا الحاضر ، ممثلة بذلك قطاعات مختلفة من المجتمع والحياة في السودان ، على نحو يشبه إلى حد بعيد صورة الشعر الفصيح .

— ٣ —

وفي الدوبيت بعامة ظاهرة فنية على جانب كبير من الأهمية ، تتعلق بنهج بنائه المعنوي . فقد سبقت إشارتنا السريعة الى أن بناء الدوبيت من أربع شطرات متفقة القافية ، يحق للشاعر بعدها أن ينتقل في الدوبيت التالي الى قافية أخرى ، قد فرض على الشاعر أن ينظر الى الدوبيت الواحد بوصفه بنية معنوية ينبغي أن تكون مكتفية بذاتها ،

وأن يستنفد فيها الشاعر المعنى الجزئي الذي يتناوله . والدوبيت بذلك يمثل – إلى حد بعيد – وحدة معنوية مغلقة .

وهنا نلاحظ أن الشاعر قد يعيد الدوبيت نفسه ، مع تغيير في قافيته وحدها ، وأحياناً مع قليل جداً من التغيير في الحشو . وهو عندئذ إما أن يعيد المعنى الأول كاملاً في الدوبيت الثاني ، وإما أن يضيف إليه إضافة يسيرة . وهو في كلا الحالين يكشف عن طاقة تعبيرية واقتدار . وكأنه بذلك يدور حول المعنى الواحد عله يستخرج له بعداً جديداً . وهي نظرة تحليلية ، تحاول استنفاد الطاقة المعنوية للموقف الشعوري الذي يعبر عنه الشاعر . والشاعر بذلك قادر على الاستمرار والتدفق دائماً ، مما يدل على اكتمال ملكته الغنائية .

وهذه الظاهرة قديمة في الدوبيت ، نجدها عند الشاعرة شغبة حيث تقول :

اتلملت جهينة وطرطر ام همبود[1]
وحسبُونا بِنِبجْدَع بالحجر والعود
استنوهم صباحات الكواهلة قعود
عدُّوهم « شموم » زي النعام في الفود
بِسِرَاع شبْعوا « اللبّن » من المتروود

* * *

(١) لعلها : التمت ...

اتلملت جهينه والسّدّارنه الزرق

استنوهم صباحات الكواهلة الفُرق

عدّوهم « شموم » زي النعام الطرق

بسراع شبعوا « اللين » كراستن برق

وفي دوبيت للحردلو نجد نفس الظاهرة تتكرر في القصيدة الواحدة. فقد أورد له الأستاذ المبارك والدكتور عابدين قصيدة جعلا عنوانها : « شباب ولى »[1] ، تتكون من خمس وحدات من الدوبيت. فإذا نحن تجاوزنا الدوبيت الأول منها وجدناه في الثاني يقول مخاطباً جمله :

يا عنَتَيْت كبرنا وحالنا تَبْ ما زَلْ

وكل يوم في هواهـا مغيرين منزل

وين ما طريت ال دَمّاعوجا مِنْهَلْ

حلـق الريف يوج ناري وغميضك قـل

يقول له : يا جملي الحبيب لقد كبرنا ولكن حالنا ما زال كما هو ، لم يتغير قط (تب) . وإننـا لنضرب في الأرض وننتقل كل يوم من مكان إلى آخر وراء المحبوبة حيثما نزلت . والخطاب هنـا للجمل رفيق الرحلة ، على حين كان الشاعر العربي القديم يستوقف صاحبه أو صاحبيه

(١) انظر الحردلو شاعر البطانة ، ص ٨٢ — ٨٣ وقد ذكر لي الشاعر أحمد عوض الكريم أبو سن ، وأيده الشيخ محمد يوسف الحردلو — حفيد الشاعر — أن قدراً من شعر محمد ود أحمودة قد دخل في هذه القصيدة ، وذكرا — على التعيين — الدوبيتين موضوع الاستشهاد هنا ، مع تغيير غير جوهري في بعض الألفاظ .

في رحلته إلى منازل الذكرى التي حلت بها محبوبته ذات يوم . وظاهرة حديث الشاعر السوداني إلى جمله في مثل هذه الرحلة ربما كان أصدق وأكثر إنسانية . وسوف تصادفنا فيما بعد نماذج أخرى لهذه الظاهرة .

ثم يمضي الشاعر فيقول لجمله : إنني أينما تذكرت الحبيب يوم رحيله وقد انهلت الدموع من عينيه هبت ريح الشمال (حلق الريف) فأججت النار في قلبي فمضيت فى الرحلة بك حتى أثقلت عليك فلم أدع لك وقتاً للراحة .

وفي الدوبيت الرابع يقول الشاعر :

يا عتيت كبرنا وحالنا تب ما تروح

وكل يوم في هواها مقبضك مطروح

وين ما طريت ال دمّاعو جا مسروح

حلق الريف بوج ناري وغميضك اروح

وهنا نلاحظ أن الشاعر قد أدى نفس المعنى بنفس الألفاظ ، فلم يتغير في الدوبيت شيء سوى القافية ، تماماً كما صنعت الشاعرة شغبة في المثال السابق . والكلمات الجديدة في القافية تؤدي نفس المعنى في الكلمات السابقة . فقوله : ما تروح (أي لم تبرح) في الشطر الأول يؤدي معنى قوله : ما زل (أي ما زال) ، وقوله : مقبضك مطروح (أي أوجهك إلى طريق آخر) يؤدي معنى قوله : مغيرين منزل ، وكذلك قوله : وغميضك اروح يؤدي نفس المعنى في قوله : وغميضك قل .

وإذا قرأنا الدوبيت الرابع والخامس من هذه القصيدة وجدنا بينهما هذه المشاكلة .

ومن الممكن في هذه الحالة أن يغني أحـــد الدوبيتين عن الآخر ، ولكن بقاءهما معاً يؤكد تلك المقدرة الغنائيـــة لدى الشاعر ، حيث يشكل نفس المعنى في إطار فني مختلف بعض الاختلاف . ومن المؤكد أن هناك عوامل كثيرة ولّدت هذه الظاهرة .

من ذلك أن الشاعر لم يكن يكتب شعره ، بل كان يديره في نفسه ويستبقيه في حافظته ، فإذا تشبع بمعنى وصار هذا المعنى مسيطراً على نفسه راح يديره في نفسه فإذا هو يستكشف له من خلال هذه العملية أكثر من صورة . يؤيد هـــذا ما هو مألوف لدى الشعراء الشعبيين المغنين ، حيث نجد الواحد منهم في موقف الغناء قد يكرر نفس المعنى مع تغيير طفيف في الألفـــاظ حتى لا يتوقف ريثما يكتمل في نفسه معنى جديد .

وهناك عوامل أخرى ذات طابع اجتماعي ، يبدو أن لها كذلك تأثيراً في هذه الظاهرة . وسنعرض لهذه العوامل في الفقرات التالية .

- ٣ -

ومن أبرز المواضعات الاجتماعية ذات التأثير الواضح ظاهرة المناظرة ، أو ما يسمى بالجادعة . (الفعل جَدَع معناه رمى ، ومن ثم فالجادعة هي أن يترامى شاعران أو أكثر بالكلام) . والجادعة بهـذا أشبه ما

تكون بالمطارحة . ويقرر الأستاذ محمد نور سيد أحمد أن المجادعة تكون بدون التزام بالحرف الأول أو الأخير من البيت[1] ، وإن كنا نختلف معه في هذا ؛ فبين المتجادعين التزام ما بالدوران في إطار فني بعينه . وسيتضح لنا هذا الالتزام من النموذج الذي سنعرض له بعد قليل .

وتقوم المجادعة بين الشعراء بدور اجتماعي كبير ، سواء أحدثت في نطاق محدود بين أبناء الحلة الواحدة أو في نطاق الأسواق العامة بين القبائل المختلفة . ففي الحالة الأولى تؤدي المجادعة دور الإئتنـــاس (الونسة كما يسميها أبناء السودان) والسمر الممتع ، وفي الحالة الثانية تؤدي وظيفة قبلية فتكون لسان التفاخر بين القبائل . إنها تذكرنا عندئذ بالمبـاريات الشعرية في أسواق العرب القديمة ، كما تذكرنا بنقائض جرير والفرزدق . فهذه الأسواق كان يحضرها الحكام الكبار من الرواة أو الذين يتذوقون حلاوة المعاني . وكانت هناك جوائز للفائزين ، وهي كثيراً ما تكون ولائم تمتد إلى يومين أو ثلاثة من جانب المهزومين . ومن هذه الأسواق الاجتماعية تنشأ الروابط الأخوية وروابط المصاهرة ، ويكون الدوبيت الذي يصف فتيات القبيلة وجمالهن ومجد ذويهن باعثاً أساسياً للاتجاه نحو المصاهرة.[2]

وعرب البوادي مولعون بشرب « الجبَنَة » وهي نوع خاص من القهوة. (تطلق كلمة الجبنة على القهوة وعلى الإبريق كذلك الذي توضع فيه بعد صنعها وقبل صبها للشرب .) ولشرب الجبنة هناك أماكن عـامة يفد إليها الناس ، تشبه المقاهي ، حيث تتولى إحدى الفتيـــات صنع القهوة

---

(١) أنظر : من روائع الشعر الشعبي ، ص ٢٤ .

(٢) نفسه ، ص ٢٤ — ٢٥

وتقديمها. فإذا وفد جماعة للشرب كان عليهم – وهذا تقليد – أن يقول كل منهم شيئاً في الفتاة، يتغنى فيه بمحاسنها ولطف شمائلها، وذلك قبل أن يشرع أي منهم في شرب قهوته. وتأخذ أشعارهم في الفتاة شكل المجادعة وطريقتها الفنية. من ذلك ما يرويه الطيب مصطفى على لسان ثلاثة أشخاص ذهبوا لشرب الجبنة فقال الأول:

وحَاةْ شيخ طُرْفِكْ اللاقي لي بُرحه وإجازه
أكنْتَ بسَلْبه السّدْرَ «الشرايط» جـازه
أكانْ مِنّ الأشوْ ما قالوا عنـده عَزَازه
مـا بِشبْهْلُو تَعَبْ أبْ دُومَةَ النّزّازه [1]

فقال الثاني:

يا بو الشيخ كلامك حالي فيهُ لزازه
فوق صَلتيّةَ ابْ هَجّبَه النّعَرَض بالبـازه
فطيْمَةَ الوَدّه بالقفر النّمَلِينْ مى عزازه
أول لوحه من صاحبَ الشديد فزّازه

وقال الثالث:

أنا مـالِيْ ذكّرتوني قلبي اسْتَازَي
مِنْ النّعْنَقَه رومية وَطرِدْ حزّازه
مَكْلُوف ناسْ عَلِي التّاته بَدوْرْ له بَرَازَه
هَدِي عنزَ «الشريْطات» النّبْتْ قُمّـازه

(١) يصح كذلك قراءة هذا الشطر هكذا: ما بشبهلو تعب اب دومة... وهي أصدق في بداوتها.

ومن الواضح هنا أن الثلاثة قد التزموا بالقافية والروي ، بعد أن حددهما الأول في دوبيته . وهـــذا – على ما يبدو – أمر طبيعي ؛ فالموقف موقف مبـــاراة على نحو أو آخر ، وكل منهم يود أن يؤكد مقدرته الفنية رغم هذا الالتزام ، أو لنقل عن طريق هـذا الالتزام .

ولم يقتصر الأمر بين الثلاثة على هذا الالتزام الشكلي – كما هو الشأن في المطارحة – بل كان هناك ارتباط منهم بموضوع موحد ، هو التغني بمحاسن الفتاة .

* * *

وتأخذ المجادعة في بعض الأحيان صورة صريحة المناظرة بين شاعر وآخر . وعندئذ يكون أحـــد الشاعرين في موقف المتحدي للآخر ، ويكون موقف الآخر هو قبول هذا التحدي ، والتصدي لما يلقيه عليه الشاعر الأول من كلام . والغالب في هـــذه الحالة أن يكون حديث الشاعر الأول ملغزاً ، أي يتضمن إشـــارات لغوية ترمز إلى معان أو أشياء حسية ، مما لا يجوز لشاعر أصيل أن تفوته . وعندئذ نجد الشاعر المتصدي يكشف في دوبيته معنى الكلام الرامز ، الذي ألقى بـــه الشاعر الأول .

مثال هذا ما يروى من أن رجلا من أهالي بربر يسمى « ود الصقيع » جاء ليناظر « كباسا الضرير [1] » ، الشاعر المعروف ، فقال :

---

(١) يسميه الشيخ عبدالله عبد الرحمن « كباسة » . راجع كتابه « العربية في السودان » ؛ ط ٢ ص ٥٢ .

النـّوَى لي بـلادو يابس السيقـان
وحامَت بالتـّبوبْ مربوعـة الحيوان
قـالوا ليّ إنْ مْلقـّنك شيطـان
قَـرْفيطَ الجناحْ دايْرَك تِعـَرْفـُه كان

فأجابه كباس على الفور بقوله :

النوى لي بلادو النعـــام في الطير
وحامت بالتبوب وزّينـــة الدّوّير
إلْ لقـّنيّ جان ، والجان ملك يا عوير
وقرفيط الجنـــاح داك الجراد يا عير

ومن الواضح من هذا النموذج أن الشاعر لم يلتزم بالقافية أو بالروي، ولكنه التزم بعبارات مناظره ، وحاول أن يفسر ما هو إشاري منها ، فكان يكرر العبارة الإشارية ثم يتبعها بالتفسير . فالأول مثلاً يقول إن الذي نوى العودة الى بـــلاده هو « يابس السيقان » ، وعندئذ كان على كباس أن يفسر المقصود بيابس السيقان . فإذا لم يكن يعرف أن هذه الصفة هي صفة خاصة بالنعام أسقط في يـــده ، ولم يستطع جواباً ، ولكنه يعرف معنى هـــذه الإشارة ، وهو يجيب على الفور بأن يابس السيقان إنما تطلق على نوع بعينه من الطير هو النعام .

وهكذا الأمر بالنسبة لسائر العبارات الإشارية الأخرى ؛ فقـد كان على كبّاس أن يدور في فلك ود الصقيـع ، منطلقاً من عباراته ، ومنتهياً إلى مدلول هذه العبارات . وهذا الشكل يذكرنا بنماذج شغبة والحردلو

السابقة ، حيث تتكرر معظم ألفاظ الدوبيت في الدوبيت الذي يليه وتتغير القافية ويتغير الروي . فالأساس الفني للعملية في الحالين واحد تقريباً ، وإن اختلفت الوظيفة واختلف الهدف .

* * *

وينبغي أن نلفت هنا أخيراً إلى حقيقة فنية تتعلق بالمجادعة بعامة وبالمناظرة بخاصة ، وهي الارتجالية . ففي المجادعة يمكن أن يكون الشعر مؤلفاً للحظته ، كما يمكن أن يكون من محفوظ الشاعر سواء من شعره أو من شعر غيره ، أما في المناظرة فإنه لا بد أن يصدر عفو الخاطر ؛ لأن الموقف عندئذ يكون جديداً كل الجدة .

وارتجال الدوبيت في البوادي شيء طبيعي ومألوف ، لا يتكلف له الشاعر مجهوداً خاصاً ، كما سبق أن لاحظنا ؛ فما يكاد المعنى يلوح للشاعر حتى يخرجه منظوماً في شكل الدوبيت . ولأن الدوبيت . بنية شعرية محدودة فإن ذلك يعين الشاعر على نظم الفكرة الجزئية التي تلوح له ، أو الخاطر العابر ، أو الشعور اللحظي الطارىء . ومن أمثلة هذه المقدرة الارتجالية ما يروى من أن أحمد أبو الصادق – وهو من الأشراف من أهالي بربر – كانت زوجته قد تركت طفلها الرضيع معه وذهبت لقضاء بعض حاجتها داخل البيت فبكى الطفل ، فلما سمعت بكاءه جاءت على الفور وسألت أباه ما الخبر ، فقال لها على البديهة :

إن سألوني بالذمة الصريح بَحْكَاهُ
حبك سلْبَ الدّوف [1] والنّعَضُمْ حَكْسَاهُ

---

(١) الدوف : اللحم المكتنز .

السِّجِنّين بَلاَ ليمك[1] ضرّرْ مشكاه[2]
فرْقك[3] يالرّخيص[4] أبكاني انا وأبكاه[5]

فالشاعر يجيب هنا على الفور بأن السبب في بكاء الطفل هو حبه لأمه وعدم قدرته على فراقها ، ثم عكس هذا المعنى على نفسه فعبر عن حبه الشديد لزوجته ، ذلك الحب الذي برى جسده فأتى على اللحم وخالط العظام .

وقد سبق أن أشرنا إلى أثر الارتجالية في ظاهرة التكرار ، عندما لا يكتفي الشاعر بدوبيت واحد ، ويحاول أن يمتد بالمعنى في أكثر من دوبيت .

— ٤ —

وهناك ظاهرة أخرى تشبه الجادعة ولكنها لا يلتزم فيها الشاعر بالتزاماتها الفنية ، وهي ظاهرة « الحوار » .

والمقصود بالحوار هنا هو أن يتراسل شاعران من شعراء الدوبيت حول موضوع واحد يبرز كلاهما وجهة نظره فيه . ويستوي عندئذ أن تكون المسافة المكانية بينهما كبيرة أو أن يكونا متجاورين ، فإن المحقق

---

(١) ليمك : قربك . (٢) مشكاه : ما شكاه .
(٣) فرقك : فراقك (٤) الرخيص : الرخصة .
(٥) ورد هذا الدوبيت في قصيدة غزلية للشاعر عبد الرحمن العبادي رواها لنفسه وسمعتها منه في مدينة الأبيض .

في كلا الحالين أن كلا الشاعرين يجد متسعاً من الزمن لكي يصوغ رأيه فيما عرضه الآخر . فليست في هـذا الشكل إذن فورية أو عفوية أو ارتجالية ، وليس هناك تنافس في القـدرة على النظم . ولذلك لم تكن هناك تلك الالتزامات الفنية الشكلية في القـافية الموحدة ، أو تكرار العبارة مع إضافة التفسير ، بل نجد كل شاعر حراً في اختيـار قوافيه وصياغة معانيه . إنها دائماً وجهة نظر خاصة ، تصاغ صياغة مستقلة . وهذا هو الأساس ، وإن كان لا يمنع أن يحدث اتفـاق شكلي بين ما يقوله الواحد منهما والآخر .

وهناك مثال طريف نسوقه هنا نموذجاً لهـذا اللون من الحوار . والحوار فيه يجري بين رجل البادية وصديقه من أبنـاء المدينة . وكلا الشاعرين هنا يضيق بصورة الحياة التى يعيشها ويحن للحيـاة في البيئة الأخرى ، وكلاهما يعبر عن هـذا الضيق وهـذا الحنين فيحدث بينهما تعارض له مغزاه .

يقول رجل البادية :

يا عثمانَ اخويْ البـادْيه طـارتْ ليّـه[1]
كَتجَنْتَ الجْمالْ وكـَرِهْتْ دروبَ الصّيّه[2]
دايرَ اشوفْ بيوتـاً بالحجر مبنيـه
دايرَ اشوف عيونَ الصّيدَه[3] في الأدَميـه

(١) طارت ليه : لم يعد لها مكان في رأسي ، أي كرهتها .
(٢) الصية : الخلاء . (٣) الصيدة : الظباء .

فيجيبه رجل المدينة بقوله :

يا خويَ اللـّمين أنا قلبي حـن عَليـكا
يا ريت ما طِريتَ[1] اهَـلَ المداين ليـكا
فِكْ رَسَنَ القِعُود[2] قوماك عَلِي واديـكا
في شجر الأراك ظَبيَ الفريـق[3] راجيـكا

ثم يعود رجل البادية ليقول :

يا عثمانَ اخويْ إنت المدن شارْقاكا
إنت نشدت فيها وقلت فوقه[4] غناكا
هزيت المسامع بي جميل مغناكا
أطربت البلابل اللي كانوا معاكا

فيجيبه رجل المدينة بقوله :

يا خوي اللمين مالو الدّربْ طال بينا
ومالنا دهبنا في البادية اللي فيها ربينا
داك نور المدينة ظهر ، جهرْ عينينا
انا داير أشوف نورَ البـَتـُول وسكينه

ففي هذا الحوار يتضح لنا أن رجل البادية يعبر عن ضيقه بحيـاة

---

(١) طريت : ذكرت . (٢) رسن القعود: حبل الجمل الصغير .
(٣) الفريق : حلة الشاعر . (٤) فوقه : فوقها ، أي فيها .

البادية ، بالجمال والخلاء وبيوت الخيام ، ويعبر عن رغبته في رؤية المدينة ببيوتها المبنية بالحجارة ، وعيون الظباء في عيون نساء المدينـــة ، ثم لا ينسى أثر المدينة في ترقيق الطباع وكيف أنها أتاحت لصديقه أن يقول الشعر الرقيق ويتغنى بالكلام العذب .

أما رجل المدينة فغير راضٍ بدوره عن صورة الحياة التي يعيشهـــا فيها ، وكيف أنها صورة زائفة مصنوعة ، تفتقر إلى بكارة الحياة وأصالتها كما هي في البادية التي كانت فيها نشأته الأولى . وإنه ليحن إلى أيام طفولته فيها بعد أن باعد الزمان بينه وبينها . وإنه ليتنـــدم على ذكره صورة الحياة في المدينة لصاحبه ، ويأسف لكون هذه الصورة قد أغرته رغم ما تنطوي عليه من زيف . فذلك النور المتلألىء في المدينة ، الذي يعشي العين لشدة سطوعه ، وكل ما يشير إليه هذا النور من مظاهر التحضر ، لا يمكن أن ينسيه الجمال الحقيقي الأصيل في البادية . وإذ كان رجل البادية – مخدوعاً بذلك البريق الذي يلوح له في وجه المدينة – يتوق إلى رؤية جمال المدينة ممثلاً في عيون نسائها فإن رجل المدينة يحن إلى اجتلاء وجه البادية ممثلاً في جمال نسائها من أمثال البتول وسكينة .

وهكذا يصنع هذا الحوار موضوعاً في غاية الطرافة ، يمكن أن تستخرج منه أبعاد معنوية وحضارية لها مغزاهـــا . أمـــا من الناحية الشكلية فلم يلتزم الشاعران هنا بأي توافق في العبـارات أو القوافي ؛ فليس المجال هنا مجال تنافس فني ، بل القضية قضية موضوعية في المكان الأول .

وفي هذا المثال السابق يأخذ الحوار كل مقوماته ؛ فهنـــاك صوتان

مختلفان لشخصين مختلفين كلاهما يعبر عن وجهة نظره . وهنـــاك حالة أخرى يكون فيها الحوار محكياً ، أي يتولى فيه الشاعر التعبـــير عن نفسه والتعبير – حكايةً – عن الآخر . وفي هذه الحالة يستخدم الشاعر عبارتي : قلت له – قال لي .

وأكثر ما يكون هذا الأسلوب من الحوار بين الشاعر وجمله . ومن أمثله ذلك قول الشاعر :[1]

كم كَرْبَتَه منْ الصّبحْ للغيبةْ
وكم شقيت فيافي وكم كتلت دبيبة
أموالَ الرّجال مهما تكون بنجيبه
كَرْبتْ يا جمل في « ريرا »[2] ليّ حبيبة

* * *

قال ليّ الجمل يا سيدي أرخي رسيني
وانا عارف الطريق ، بالله ما توصيني
لامْ زين الحبيبةْ ليك بَصَل في حيني
وان بطّلْتْ بكره السوق عَصُرْ وَدّيني

فالشاعر يستحث جمله في الدوبيت الأول للإسراع في السير (الكربتة) حتى يصل في أقرب وقت إلى قرية ريرا حيث تقيم محبوبته . وفي الدوبيت

(١) يروي لعله الضرير كما يروي للصديق ود حيدوب .
(٢) قرية في بادية البطانة ، أثيرة لدى الشعراء .

الثاني نجد حكاية لما أجاب به الجمل سيده فإذا به متعاطف معه ككل التعاطف ، لا يحتاج إلى توصية من سيده حتى يصل إلى المحبوبة في الوقت المناسب ، وإذا حدث أي تأخير منه فإنه يبيح لسيده أن يتخلص منه بالبيع .

وقد خلع الشاعر على جمله هـــذه المشاعر التي هي قبل كل شيء مشاعره الشخصية ، مؤكداً التعاطف بينهما ، وفهم كل منهما للآخر .

على أن الحوار بطريق الحكاية يصادفنا كذلك في كثـير من دوبيت الغزل ، فيروي لنا الشاعر ما جرى بينه وبين محبوبته ومـا دار بينهما من حديث . وهي خاصية معروفة في الشعر القصصي ، تذكرنا بحكايات الشاعر القديم عمر بن أبي ربيعة .

ومن أمثلة ذلك قول الشاعر .

اذّاها الإذن يوم الزيارة حليله [1]

جات بي خفية ليل تِتَنّى قاصده عليه

جابت ليها كلمة ماه عــارفه دليله

قالت يا الحزين [2] كيف حالك انت الليلة

* * *

---

(١) حايلها ، أي زوجها .
(٢) يا الحزين : يا ذخري .

قلت سببي حـالي البَيْ وديل أسراري
أربعه ظاهرات يكفوك عن إقراري
فاطرك والشليخ الديه لامع يراري
خـــدك والعيون زاد منهن إضراري

* * *

لاكين يا ام خد بي نيتك انت جزيتِ
وبي رنعَة[1] ظهرك زِدْتَ لي أزيق
كان ماك عارْفة من جيتِك حرمت مزيق
ليه عند الضحِكْ تتثني قاصده أزيق ؟

* * *

قالت لي يا خوي عظمت لي جنيق
عاد يا خوي مـــا بقصد أذاك بي نيتي
لاكـــين الله تقّل لي الصدر في بنيتي
يرجح بالضمـــير ، واتثنى من دون نيتي

فالشاعر يروي كيف تعللت محبوبته بعلة حتى أخذت الإذن بالخروج من زوجها ، ثم كيف تسللت إليه تحت جنح الظلام حتى تعوده . حتى إذا ما دخلت إليه راحت تسأله عن حاله ، فيجيبها بأن أسباب علته معروفة لها جيداً ، وهي ثغرها (وكنى عنه بأسنانها) والشلوخ التي تزين

---

(١) رنعة : رنحة ، المطاقة .

وجنتيها ، ووجنتاها نفساهما ، ثم أخيراً عيناها . هذه هي أسباب علته ، ولكن هناك أيضاً ما يزيد أذاه وعلته ، وذلك عندما تضحك محبوبته فتتثنى قاصدة بذلك أن تزيد من معاناته وعذابه . ولكن محبوبته تدافع عن نفسها بأنه نسب إليها جناية عظيمة لم تخطر لها على بال ؛ فهي لم تقصد إلى أذاه ولم تتعمده ، لكن الله تعالى خالق بنيتها بطريقة تجعلها تبدو كما بدت ، حيث جعل لها صدراً ممتلئاً وثقيلا ، وخصراً ناحلا لا يقوى على حمله دون أن يتأود . فإذا بدا أنها تتثنى في مشيتها وتتخلع فإن هذا يحدث دون إرادة منها ودون قصد .

على أن صورة هذا الحوار تدل على اقتدار الشاعر على تناول الموضوع الواحد من أكثر من زاوية ، أو إبراز الجوانب المختلفة للموضوع الواحد. وهي قبل كل شيء مقدرة درامية من الطراز الأول ، سواء من حيث النظر أو التعبير . ولهذا لا نعجب إذا وجدنا شاعر الدوبيت يقتحم ميدان الدراما ، ويتخذ من هذا الشكل الشعري أداة تعبيرية في عدد غير يسير من الأعمال المسرحية . ولعل مواقف المجادعة والمناظرة والحوار بأشكالها المختلفة قد ساعدت الشاعر على اقتحام ميدان المسرح بجرأة ، حينما أتيح له أن يعرف الإطار البنائي للعمل المسرحي .

* * *

— ٥ —

وحين نبلغ هذا المدى من فحص المقومات الفنية للدوبيت ينبغي لنا التوقف بعض الشيء لتأمل القافية — بوصفها وحدة موسيقية — ودورها

والواقع أن نظام القافية يكون في الشعر ألزم ما يكون في الدوبيت، وذلك لكون الدوبيت بشطراته الأربع يكوّن وحدة موسيقية ومعنوية لها استقلالها – كما مر بنا من قبل . ومن ثم كان تكرار القافيـــة في الشطرات الأربع بمثابة الرابط الموسيقي البارز الذي يربط هذه الشطرات بعضها ببعض . ومن هنا برز الإحساس بضرورة تكرار القافية في هذه الشطرات الأربع ، لإحداث هـــذا الأثر الموسيقي ، دون خوف من حدوث الملل الذي قد يحدث من تكرار القافية في القصيدة . على أننا نجد في الدوبيت العربي القديم نماذج قليلة تكون فيها قافية الشطرة الثالثة مخالفة لبقية الشطرات ، وكان الدوبيت عندئذ يسمى بالدوبيت الأعرج . ولكن هذه الظاهرة الموسيقية – لا ما تسمى به – لا تصادفنا في الدوبيت السوداني ؛ فالالتزام بالقافية فيه في الشطرات الأربع حاد ودقيق . أما التسمية – أعني « الدوبيت الأعرج » – فقد استعيرت لكي تطلق – كما سبق أن مرينا – على الدوبيت الشايقي المكوّن من ثلاث شطرات فحسب .

وليس الهدف من تأملنا في قافية الدوبيت هنا هو مجرد فحصها في ضوء قوانين علم القافية المرصودة ، بل الهـدف الرئيسي هو تبين مدى التطور والنضج اللذين حققها شاعر الدوبيت في قوافيـــه من الناحية الموسيقية ، فالظاهر أن الشعراء الشعبيين شديدو الحساسية بالنسبة للقافية : وأن من أبرز علامات النضوج الشعري فيهم احتفالهم بالقافية .

ومن ثم ننظر فنجد القافية في صورتهـــا البسيطة ، بل في أبسط

صورها ، متمثلة في الدوبيت مقيـــدة ومجردة من التأسيس والردف (ويسمى هـــذا النوع من القافيـــة من حيث حركته بالمتواتر) في قول الشاعر :

ياعتيت كبرنا وحالنـــا تبّ مَا زَلْ
وكل يوم في هواهـــا مغيرين منزل
وين ما طريت ال دمّاعه جرى منهل
حلق الريف بوج ناري وغميضك قل

فنلاحظ هنا ورود حرف الروي (اللام) ساكنـاً ومسبوقاً بحرف متحرك . ولكننا نلاحظ كذلك عيباً معروفـــاً من عيوب القافية هو ورود ألف التأسيس في قافية الشطرة الأولى دون الشطرات الثلاث الأخرى ، ويسمى هـذا العيب بسناد التأسيس[1] . ومع تطور القافية ونضوجها يتخلص الشاعر تماماً من مثل هذا العيب ، بل يفرض على نفسه التزامات فنية لا يلزمه بها أحد . فإذا وردت ألف التأسيس في بنية القافية التزم بها (وهذا هو المفروض) في شطرات الدوبيت الأربع . من ذلك قول الصادق حمد علي الحلال الشكري :

بريد الحـــادق الـمّـايـنجيب كلاماً شَازْ
بريد الـنّفِيْ طـلّـق نار القمير والجاز
بريد الـقامـتُه مربوعه وبْراطـمه لزاز
بريده وأصله عاجبني ودروبُه عزّاز

---

(١) يلاحظ أن في قافية الشطر الثاني عيباً آخر من عيوب القافيـــة ، حيث جاء الحرف السابق للروي (أي حرف الزاي) مكسوراً ، في حين أن نظـــائره في الشطرات الأخرى مفتوحة ، ويسمى هذا العيب « سناد التوجيه » .

فهنا نجد صورة القافية أنضج ، حيث التزم الشاعر بما هو مفروض في بنيه القافية المؤسسة على الألف . ولكننا نجد الشاعر في حالة أخـرى هي حالة القافية المردوفة قد قد التزم بحرف الردف في كل الشطرات ، إن كان واواً ظل واواً ، أو كان ياء ظل ياء ، في حين أنه — وفقاً لقواعد علم القافية — لا يلزم اتحاد حرف الردف في القصيـدة ، بل من حق الشاعر أن يراوح بين الواو والياء كيف شاء ، كما يبدو واضحاً في قول علقمة :

طحا بك قلب في الحسان طروب   بعيد الشباب عصر حان المشيب

أما الشاعر عبد الله احمد أبو سن فيقول في الغزل :

شَعْراً ريش نعام ، والوجهُ سمح مصقول
وعنقاً صب قزاز ، صَانْعِينوُ في اسطنبول
أكتافاً هُدُل ، والنّيدْ تقول مجـدول
قامت في القياس بين القصُر والطُول

ملتزماً في قافيته المردوفة حرف الواو . فإذا كان حرف الردف ياء ، كما مرّ بنا في دوبيت ود حيدوب (كم كربته من الصبح للغيبة) التزم الشاعر كذلك بحرف الياء في كل شطرات الدوبيت . وواضح أن هذا الالتزام يوفر للدوبيت نوعاً من الانسجـام والتوافق الحركي في موسيقى القافية .

واستمراراً في هذا النوع من الالتزام في بنية القافية بما لا يلزم نجد الشاعر يكرر حرف « الدخيل » ، في حين أنه لا يلزم تكراره . وحرف

الدخيل هو الحرف الذي يلي ألف التأسيس ويسبق حـــرف الروي . مثال ذلك قول عبد الله شوران :

برّاق العشا الغرباني زادني علايل
وهفّن لي بسيات الظريف مو مايل
الي زوقه فاق عبله ام جمالا هايل
النَقرابي والشف في ام فنايد خايل

فتكرار الياء السابقة اللام القافية على هذا النحو غــير لازم ، وكان من حق الشاعر أن يستخدم من الحــروف ويراوح بينهـــا كيف شاء ، ولكنه الإمعان في تكبير الحجم الصوتي الذي يتكرر في القافية .

وكما يكرر الشاعر حرف الدخيل أحياناً يكرر كذلك الحرف السابق لألف التأسيس ، كقول الشاعر :

حَميان الشمس أدّا التُرَع قلاله
جف الطين ، وقف ، بقِتَ الأرض ملاله
قام بيهن خبير ، الكان قبيـل دلاّله
وقفن وقلن ، بس كاس النبُـــلاله

فتكراره للام المشددة السابقة لألف التأسيس في القافيــة هو التزام منه بما لا يلزم ، ضماناً لتأكيد موسيقية القافية .

ونفس الشيء الذي يحدث مع ألف التأسيس يحدث مع حرفي الردف ؛ فيكرر الشاعر في كل شطرات الدوبيت الحرف الواقع بين حرف الردف وحرف الروي . وقد رأينا كيف أنه في الدوبيت الواحـد يلزم نفسه

بحرف الردف الذي يستخدمه ، فلا يسمح لنفسه – وهي رخصة لكل شاعر – بأن يراوح بين الواو والياء من شطرة الى شطرة . ومعنى هذا أن الشاعر يلزم نفسه بتكرار حرف الردف وحرف الروي والحرف الواقع بينهما . مثال ذلك قول الطيب ود ضحوية :

ناس قدر الله قاعدين في البيوت ما بخُوتُرُه
من كُبي وكَشِفْ حالَ الحريم ما بنفُو تُرُه
أنا بَختِرْ بِرَايْ ، أسدَ الرّديمَ أنُوتُرُه
صاحبي ان ضل ما بفشي به ، والله بَسُوتِره[1]

فهنا نلاحظ تكرار الواو (حرف الردف) والراء (حرف الروي) والتاء ، الحرف الواقع بينهما ، ولم يكن التكرار لازماً سوى في الراء وحدها : ولكنه الإمعان في تأكيد موسيقية القافية بتكبير حجمها ، والالتزام في شكلها بما لا يلزم .

والمتأمل في المثال السابق بصفة خاصة يدرك صعوبة ذلك الالتزام فيه ؛ فبناء القافية فيه على هذا النحو صعب ولا يواتي في سهولة إلا من كان ذا حس موسيقي ناضج ، وخبرة كافية بالصيغ اللغوية الشعبية .

ولعلنا الآن نكون قد ألممنا بأبرز الظواهر الفنيـــة في الدوبيت وأهمها . أما الجانب المعنوي فسنفرد له الصحف التالية .

---

(١) يلاحظ أنه نظراً لكثرة دوران هـــذا الشعر على الألسن صارت له روايات مختلفة من حيث بعض الألفاظ ، أما المعنى فمتفق فيها جميعاً .

فن المسدار

يبدأ الشعر مقطوعات قصيرة ثم ينضج مع الزمن ويتطور إلى القصائد الطويلة . هكذا يحدثنا مؤرخو الشعر العربي في العصر الجاهلي . وهم في هذا قد لمسوا حقيقة فنية عامة ، حيث تبدأ الأشكال الفنية بسيطة ثم تأخذ في النمو والتعقد مع الزمن نتيجة لاكتساب الفنان مزيداً من الخبرة يوماً بعد يوم .

وهذا ما حدث في « الدوبيت » السوداني ؛ فالدوبيت في ذاته شكل صغير محدود ومغلق ، ويمكن أن يكون مستقلا بذاته من حيث المعنى والمبنى جميعاً – كما سبق أن مر بنا . وظروف البيئة التي راج فيها الدوبيت ، وظروف الشاعر نفسه ، جعلت الدوبيت شيئاً مألوفاً في الحياة اليومية . وكان لا بد مع تطور الحس الفني لدى الشاعر ونموه أن يظهر جهد فني جديد ، يصنع من هذا الشكل الفني البسيط والصغير أداة لبناء عمل فني أكبر وأكثر تركيباً وتعقيداً .

وكان طبيعياً أن تتطور المقطوعات الشعرية في العصر الجاهلي إلى القصائد فالقصائد المطولات (المعلقات) ؛ فهذا هو خط تطورها الواضح، أما الدوبيت فعلى أي نحو وفي أي اتجاه كان يمكن أن يتطور ؟

لا يمكن أن يتطور إلى القصيدة المعروفة ؛ لأن القصيدة تركيبة كلية وحدتها البيت ، والدوبيت – كما عرفنا – مركب من بيتين . ومن جهة أخرى فإن الشاعر في القصيدة يلتزم بوحدة القافية ، في حين أنه من حقه أن يغير القافية من دوبيت الى آخر . والواقع أن القصائد الحديثة نسبياً التي استخدمت وزن الدوبيت مع توحيد القافية بين كل الوحدات ، يمكن أن تكون شكلا متطوراً عن الدوبيت ، بشرط أن يصنع كل دوبيت وحدة معنوية داخل هذه القصيدة . و « مسدار البطانة » ، الذي قاله الشاعر أحمد عوض الكريم أبو سن عام ١٩٥٢ ، يعد مثالاً لهذه القصيدة ؛ فهو مكون من أربعة عشر دوبيتاً يلتزم الشاعر فيها جميعاً بقافية موحدة .

ولكن هذه الصورة الحديثة نسبياً لا بد أن تكون قد سبقتها مرحلة أخرى لا يكون فيها التزام بوحدة القافية ، فتكون القصيدة مكونة من مجموعة كبيرة نسبياً من الدوبيت ترتبط جميعاً بموضوع واحد .

على أنه من الممكن أن تكون القصيدة مكونة من عدد من الدوبيت ، وأن يكون كل دوبيت فيها مرتبطاً بموضوع القصيدة العام ، ومع ذلك لا يقتضي هذ الشكل بالضرورة أن يكون بين كل دوبيت وآخر نسق معنوي ، وأن تمثل القصيدة بمجموعة الدوبيت فيها بنية ذات نسيج عضوي متداخل ومتفاعل بعضه مع بعض ، وأن يتطور الموضوع تطوراً طبيعياً ، وأن ينمو الموضوع نفسه فيها من دوبيت إلى آخر نمواً تلقائياً من الداخل . وفي هذه الحالة تمثل القصيدة تطوراً أولياً . أما المرحلة التي يهتدي فيها الشاعر إلى بناء القصيدة بناء عضوياً متماسك الأجزاء بل

متداخلها ومتفاعلها فمرحلة تطور أكثر تقدماً .

وقد اهتدى الشاعر القومي في السودان إلى وسيلة يضمن بها شكلاً متطوراً للدوبيت ، يتمثل في قصيدة طويلة نسبياً ، ترتبط فيها مجموعة الدوبيت الواحد بالآخر لا أقول ارتباطاً عضوياً بل كما ترتبط حلقات السلسلة الواحدة بالأخرى . هذه الوسيلة هي الموضوع ذو الطابع السردي . أي الموضوع المركب من مجموعة من الوقائع الجزئية التي يتلو بعضها بعضاً في نسق مطرد .

وقد سميت القصيدة التي لها هذا الشكل بالمسدار .

ويقول الأستاذان مبارك ابراهيم والدكتور عبد المجيد عابدين في كتابهما عن « الحردلو .. » ، فيما يتصل بموضوع المسدار : « ولفظ مسدار في اللهجة السودانية معناه الحكاية أو القصة ، وهو من الفعل (سدر) ، ولعله مقلوب (سرد) العربية »[1] .

على أن لفظ « سَدَرَ » يرتبط بمعنى السير والإيغال في الطريق ، ومنها « سدر في غيه » أي سار موغلاً في طريق الغي . ولهذا لا تأخذ كلمة المسدار معنى الحكاية إلا أن تكون مقلوب « المسراد » ، وليست هناك كلمة بهذا الشكل ، وعندئذ لا بد أن يحدث القلب في الفعل أولاً ، أي تنقلب « سرد » فتصبح « سدر » ، ثم تشتق لفظة المسدار من هذا الفعل الجديد .

---

(١) الحردلو شاعر البطانة ، ص ١٩ .

وأخشى أن أقول إن في هذا التأويل إبعاداً لا يحتمله الموقف ، ولا ضرورة له في الوقت نفسه . والأرجح أن تكون كلمة المسدار مشتقة من « سدر » بمعناها المعروف لا بوصفها مقلوب « سرد » . ونستدل على هذا من قول الشاعر ودشوراني في غزلية له حيث يقول :

جنيبة الفارس الفوق النحاس فشار
عملت جوفي خشبـــاً في سدرُ منشار
فرق الشوقنها لدّيغ الفصوصها كبـــار
خـــلى جناني ماسك كل يوم مسدار

فهو هنا يصف أثر فراق محبوبته ، التي يشبهها بحصان الفارس الهمام ، على نفسه ، وكيف أنه – أي هذا الفراق – يترك عقله مشتتاً يضرب كل يوم في « طريق » عله يلحق بها .

ومن هذا النص يتضح لنا مفهوم كلمـــة مسدار لدى شاعر مثل ود شوراني ممن شاركوا في إنتاج هذا الشكل الشعري المعروف بالمسدار ؛ فله مسدار في النجوم سوف نشير إليه في مكانه .

والواقع أننا لو رجعنا الى القصائد الطويلة المسماة بهذا الاسم ودرسنا خطة بنائها وطبيعة موضوعها أو موضوعاتها لتأكد لنـــا ما ذهبنا إليه في شأن هذه التسمية .

ونشير الآن الى أن مؤلفي كتاب « الحردلو .. » الفاضلين قد تبينا من خـــلال تتبعهما لشعر الحردلو نوعين من المسدار ، الأول فيه وصف استعراضي لبعض مشاهـــد الصيد ، حيث يتتبع الشاعر حركة القطيع

من الظباء على مدار السنة . والثاني يأخذ شكل المحاورة ، التي يتحقق من خلالها أطراف قصة أو واقعة بعينها لها طرافتها[1] . ومن ثم كان « مسدار الصيد » للحردلو مثـــالاً للمسدار الاستعراضي ، و « مسدار المطيرق » له كذلك مثالاً للمسدار الحواري .

ونقصد من هذه الإشارة أن نتبين بصفة مبدئية طبيعة الموضوع الذي يتناوله الشاعر في المسدار ؛ فمن الواضح – بخاصـــة فيما سمي بالمسدار الاستعراضي – أن الشاعر يتتبع الظباء في رحلتها السنوية ، فينتقل معها من مكان الى مكان ، ويسجل لها الموقف بعد الموقف ، ويقتفي أثرها في كل طريق . وإنه لطريق طويل ، يمتد على مساحة عام من الزمـان . ولهذا فإن الشاعر ينتقل بنا من مشهد الى مشهد ، عـابراً بذلك مسافة من المكان ومساحة من الزمان بين كل مشهد وآخر .

وعلى هذا نستطيع أن نقول إن المسدار من هـذا النوع هو أشبه الأشياء بما يسمى في مجال الصحافة والسينما بالريبورتاج التسجيلي . ولهذا فإنه من الصعب أو من غير الدقيق أن نسمي ذلك حكاية ، إلا بمقدار ما يسمى الريبورتاج التسجيلي أو وصف الرحلة حكاية .

ونود أن نخلص من كل هذا الى أن المسدار هو تصوير لرحلة عبر المكان أو الزمان ، أو عبر المكان والزمان معاً .

ومسدار إبراهيم ود الفراش ، الذي مطلعه :

---

(١) أنظر نفس المرجع والصفحة .

من بربر مرقنا على العديلا

تبارْك الخَطْوَة يا فارق النتيلا

جيت غاشي (ابْ تَقَر) الهويا شيلا

المبيت (ام عُطفه) قاسى عليّ مقيلا

وكذلك مسدار أحمد عوض الكريم أبو سن ، المسمى بمسدار « رفاعة » ، الذي يبدأ بقوله :

رُفاعه الرُّبْ قافاها النْبَلِيبْ طَرْبَان

ناطْحه المِنّه ميثاق قلبي مَو خربان

مشتول السَّواقي البـالنّدوب شربان

بلُوده بعيده في باديّة العربان

كلاهما يمثل الرحلة عبر المكان . أما مسدار ود شوراني الذي يستهله بقوله :

غاب نجم النّطِحْ والحر علينا اشتدّ

ضيفْنا وقصر ليلُه ونْهارُه امتّدّ

نظره المِنُّو للقانون بقيت اتحدى

فتّحَتْ عندي منْطِقَةْ الغُنَا اللي انسدّ

وكذلك مسدار الطيب مصطفى ، الذي يبدأ بقوله :

الليـله القَغَر بادرني بي نسّام

حرك ساكناً ما بلقى منه منام

بُرْيب وادي غبته محدج الأَسْهام

الرّيدْ في العقول ، إلا المحبه اقسّام

فكلاهما يمثل – إلى حد بعيد – الرحلة عبر الزمان . أمـا مسدار الصيد للحردلو ، الذي سبقت الإشارة إليه فإنه يمثل الرحلة في الزمـان والمكان معاً .

فالمسادير التي تصور لنا الرحلة في المكان لا تعبأ في الغـالب كثيراً بالظروف الزمانية للرحلة ، ولا تجعل لها تأثيراً مباشراً فيهـا . وأغلب ما تكون هذه الرحلة بالإبل ؛ فالشاعر يستخدم فيها جمله ليقطع به ما أمامه من مسافات . ثم هي كذلك رحلة إلى المحبوبـة حيث تقيم ، وهي لذلك مرتبطة بدافع شخصي . والمسدار في هذا أشبه ما يكون بالمقدمة التقليدية في قصائد المدح في الشعر العربي القـديم ، حيث كان الشاعر يصور فيهـا رحلته على جمله – أو ناقته فلا فرق ! – إلى الممدوح ، والعناء الذي لقيه هو وجمله في الطريق حتى وصل إليه . فنحن هنا نجد العشيقة تقوم في هذا النوع من المسادير مقام الممدوح ، وكل ما هنالك من فارق هو أن الشاعر القديم كان ينتقل بعد الفراغ من وصف الرحلة إلى غرضه الرئيسي وهو المدح فيفرد له بقية القصيدة ، أما في المسدار فإن الشاعر يتحدث في كل آونة وكل مناسبة عن محبوبته ، وذلك في أثناء وصفه للرحلة ذاتها . ولهذا فإنه ما يكاد يفرغ من وصف الرحـلة حتى يكون قد فرغ كذلك من « المسدار » .

وهذا النوع من المسادير يكون بالضرورة مجالاً خصباً للحديث عن الجمل ووصفه ووصف طريقته في السير ، وكذلك عن محبوبة الشاعر . أما الأماكن التي يذكرها الشاعر فإنه يذكرها بوصفهـا علامات على الطريق أو محطات للراحة .

وسنستعرض الآن مسدار ود الفراش بوصفه نموذجاً لهذا النوع من المسادير ، ولأنه – بصفة أساسية – أقصر بكثير من مسدار أبي سن . ذلك أن عامل الاقتصاد في المكان له ضرورته وأهميته . أما مسدار أبي سن" فيمكن الاطلاع عليه في ملحق هذا الكتاب ضمن النماذج المختارة .

يقول إبراهيم ود الفراش – بعد المطلع الذي سبق ذكره :

من آم عطفه قام بيّ النّقَيْل
يطبّق في النّقْرَب [١] الخبنُوه [٢] دَيْل [٣]
قال ليّ العلوق ليشِنْ قليّل ؟
ضحايا بدري جيت في الباك مقيّل

*

منّ الباكِ سقيتُه لكان يوبُو
يكربت بِيْ سمح ماسك دَرَيْبو [٤]
تقول مِرْنَاع [٥] يحدّع في نديبو [٦]
المبيت الباوَنيب [٧] في اللاَيْمبُو [٨]

*

من اللايبيب سَمْح وَقِيلو [٩]
وجَاتُه الحالة دوماتو [١٠] يسيلو

(١) نوع من سير الماشية . (٢) سيره الخبيث . (٣) لين ، غير متعب .
(٤) تصغير لكلمة دروب ، أي طريق . (٥) لين . (٦) رجليه (يحاويه) .
(٧) اسم مكان لدى البجا . (٨) المكان ذو الهواء العليل . (٩) تطلعه للأمام .
(١٠) عظمتان سوداوان في مؤخر رأس الجمل يسيل منها العرق عند السير .

قال ليَ العلوق يا سيدي شيلو
الوغد ماسِكْ لُهْ ، في كوكريب مقيلو

*

من الكوكريب العيش أباهُ
يقمز [1] بي فرحان بي غُناه
أبا دابَ الجبل حقَبُه وقفاه
وفي هاريت ري زولا سقاه

*

في هاريت حطيت فوقه حطتَه
يقمز بَيْ كان ياخد له نطه
جبل أودوس بدا وجيت فاطْه فطه
نزل توبلال هناك فوق الحطه

* * *

من توبلال سلك ، خلّى الفتاته [2]
وجاتْه الحاله سَقرَبْ [3] بي تلاته
بديت أسقيه انّا وقاصد به شاطه
عصر هندوب سواكن بدري باته

* * *

(١) يقفز . (٢) الكر . (٣) يقفز بثلاثة أرجل .

من هندوب غرب شفت الصرايا
بَشِيمْ نفساً زكي وريحَةَ الجدايا[1]
بشوف عربا سلامُنْ لي دبايا[2]
ترى البنيان أهلْ دنيا وعرايا

هذه هي الرحلة التي قام بها الشاعر، تبدأ من بربر على النيل شمال الخرطوم وتنتهي عند سواكن على البحر الأحمر.

وقد ذكر الشاعر في هذه الرحلة ثلاثة عشر موضعاً بترتيب معين يرسم لنا خريطة سيره، هي على التوالي: بربر، أب تقر، أم عطفه، الباك، الباونيب، كوكريب، آباداب الجبل، هاريت، جبل أودوس، توبلال، شاطه، هندوب سواكن، الصرايا. وليس لهذه الأماكن أهمية خاصة، سوى أنها معالم الطريق الذي قطعه في رحلته من الغرب إلى الشرق، قاصداً محبوبته التي تسكن هناك في المدينة، حيث يظهر مبنى (سراي) المديرية الهائل. وما كاد الشاعر ينتهي من رحلته ويصل إلى حيث تقيم صاحبته حتى أنهى مسداره؛ فلم يحدثنا بما كان منه بعد ذلك مع محبوبته؛ هل زارها؟ وكيف استقبلته؟ وماذا قدمت له؟ أم أن شيئاً من هذا كله لم يكن؟ لا ندري؛ فلم يكن هذا فيما يبدو من هدف الشاعر.

ومن جهة أخرى نلاحظ أن طبيعة الرحلة والانتقال فيها من مكان

---

(١) الظبية الصغيرة، يعني محبوبته.
(٢) كلمة التحية عند البجا.

إلى مكان في اتجاه معين نحو غـاية معينة يجعل من المسدار الذي يصف فيه الشاعر هذه الرحلة قصيدة متماسكة الأجزاء ، منطقية في ترتيبهـا وفقاً لمنطق الواقع الخارجي . فما دامت الرحلة تشق طريقاً محدداً فإن الأماكن التي يمر بها الشاعر ويصفها في مسداره لا بد أن ترد في ترتيب يعكس اتجاه الرحلة . ومن ثم كان لكلّ دوبيت في المسدار موضعه الذي لا يمكن تقديمـه أو تأخيره ، وإلا دل ذلك من الشاعر على عبثه بالطبيعة أو ارتباكه في الطريق . وهذا أو ذاك لا يكون منه ؛ لأنه يعرف الطريق جيداً .

وعلى هذا يستمد المسدار صفة الترابط بين أجزائه بصفة أساسية من « خط السير » الذي يربط بين أماكن ومواضع بعينها .

ومع أننا لا نستطيع أن نحدث أي تغيير في ترتيب مجموعة الدوبيت المكونة للمسدار فإن هذا ليس معناه أن المسدار صار كالقصيدة الطويلة ذات البنية العضوية ؛ فما تزال بنية المسدار بسيطة رغم طول المسدار . إنها لا تمثل أي نمو من الداخل وتطور نحو التركيب الدرامي ، بل تظل مجموعة من الوحدات التعبيرية المستقلة الواحدة منها عن الأخرى وإن توالت وفق نظام ومنطق بعينه . ذلك أن هذا المنطق مستمد من طبيعة الواقع الخارجي الذي يصفه الشاعر ، وليس منطقاً نفسياً أو فنياً ينبع من واقع التجربة الفنية ذاتها .

ومن خلال حديثنا هذا عن الطبيعة الفنيـة لهذا النوع من المسدار يتبين لنا ارتباط المسدار بالرحلة ووصفها لا بالحكاية .

فمن جهة رأينا ود الفراش كيف أنهى المسدار عند نهـاية الرحلة ، ولم يحدثنا عن شيء مما حدث بعدها .

ومن جهـــة أخرى وجدنا أن أجزاء المسدار لا يربط بينها خيط نفسي من داخلها ، بل يكون ترتيبها وفقاً لترتيب الأماكن التي يمر بها الشاعر في رحلته . والحكاية وان تكونت من مواقف متفرقة ، لا بد أن يربط بينها خيط أو أكثر من خيط نفسي ، وأن يكون لها مغزى خاص ؛ الأمر الذي نفتقده في المسدار .

وننتقل الآن لاستعراض مسدار يصور فيه الشاعر الرحلة في الزمان .

والواقع أن هـذا الطراز من المسدار طريف كل الطرافة ، بل له أهميته ودلالته الخاصة .

فالرحلة في المكان لا تقتضي من الشاعر سوى ان يكون قد سار في الطريق الذي يصفه ، وعرف أجزاءه معرفة واقعية . وعند ذاك تكون معالم الطريق هي الفواصل التي تفصل بين مرحلة وأخرى .

أما بالنسبة للرحلة في الزمان فالأمر فيهـا يبدو صعباً وغريباً ؛ إذ ما المعالم الزمنية الفاصلة بين فترة زمنية وأخرى ؟ أتكون بدايات الشهور العربية مثلاً ، أي ظهور الهلال في مستهل كل شهر عربي ؟ أم تكون الأعياد ، على اختلاف أنواعهـــا ؟ أم تكون أيام الجمع مثلاً من كل شهر ؟

لقد أجاب الشاعر عن هذا التساؤل بعثوره على تلك المعـالم الزمنية

ذات الدلالة والأهمية الخاصة . فقد نظر الشاعر في السماء فوقه وقد أظلم الليل ، فرأى حشداً من النجوم لا حصر له ، ولكنه راح يلتمس بعض الظواهر الفلكية من بين هذا الحشد الكبير ، فاهتدى إلى أنه لا يرى كل النجوم التي يراها على مدار السنة ، بل إن بعضها يظهر له في حين يختفي الآخر . وقد راح يتتبع نظامها في الظهور والاختفاء على مدار العام فرصد لكل مدته الزمنية . ولكن الأمر لم يقتصر على مجرد رصد الظاهرة الفلكية ، بل استطاع الشاعر أن يلمس بعض الظواهر الطبيعية التي يوافق وقوعها ظهور بعض النجوم . وعند ذاك تكشف له نظام كامل في حركة النجوم على مدار العام وما يوافقها من ظروف مناخية . وهو نظام دقيق لا يخطىء أبداً .

ولا غرابة في كل هذا بالنسبة لإنسان يعيش في البادية . فتكون نجوم السماء هدايته على الطريق حين يدلج ، وتكون تقويمه السنوي الذي يعرف منه الفصول والأيام تفصيلا .

إنه عندئذ لن يكتفي بتقسيم العام إلى فصول أربعة ، صيف وخريف وشتاء وربيع ، بل إنه يقسم كل فصل منها إلى مراحل مختلفة ، لكل مرحلة منها خصائص مناخية خاصة . فالواقع أن الصيف مثلا ليس كله على وتيرة واحدة ؛ ليس أوله كمنتصفه كآخره ، وكذلك الحال في سائر الفصول .

ومن ثم قسم العرب السنة إلى مجموعة من « العِيَن » عددها ثمان وعشرون ، جعلوا منها في كل فصل من فصول العام سبعاً . وترتبط

كل « عينة » بظهور نجم بعينه في السماء ، كما يصحب ظهور هذا النجم تغير ملموس في الطبيعة والمناخ .

ومعنى هذا أن كل عينة تستمر ثلاثة عشر يوماً ، إلا عينة وحيدة هي عينة « الجبهة » ، فإنها تستمر أربعة عشر يوماً . ومن مجموع ذلك تتكون أيام السنة ، البالغ عددها ٣٦٥ يوماً .

ومن ثم يتكون فصل الصيف من : ١ ـ النطح . ٢ ـ البطين . ٣ ـ الثريا . ٤ ـ الدبران . ٥ ـ الهكعة . ٦ ـ الهنعة . ٧ ـ الذراع .

ويتكون فصل الخريف من : ١ ـ النثرة . ٢ ـ الطرفة . ٣ ـ الجبهة . ٤ ـ الخيرصان . ٥ ـ الصرف . ٦ ـ العوا . ٧ ـ السماك ،

ويتكون الشتاء من : ١ ـ عريج . ٢ ـ الفغر . ٣ ـ الزبنان . ٤ ـ الإكليل : ٥ ـ الشوله . ٦ ـ البُلدة . ٧ ـ النعايم .

وأخيراً يتكون الربيع من : ١ ـ سعد ذابح . ٢ ـ سعد السعود . ٣ ـ سعد الأخبية . ٤ ـ سعد بُلَع . ٥ ـ الفرق المقدم . ٦ ـ الفرق المؤخر . ٧ ـ الحوت .

وهكذا أمكن العثور على معالم لطريق الرحلة في الزمان ، لها موضعها الثابت ، ولها مغزاها الخاص .

ولكن ما معنى الرحلة في الزمان ؟ أيقتصر الأمر على أن ينظم الشاعر حركة النجوم المعروفة له والمرصودة من قبل في قصيدة طويلة مكونة من الدوبيت ؟

الواقع أن الشاعر حين يتابع النجوم في حركتها انما يلتفت إلى الآثار المادية التي تبرز في الطبيعـة مع كل فترة زمنية (أو كل عينة) ، وإلى الآثار النفسية التي تلحق به نتيجة هذا التغير . فالرحلة في الزمان هي في الوقت نفسه رحلة في النفس ، نفس الشاعر بطبيعة الحال .

أضف إلى هذا أن تلك الحالات النفسية التي ترتفق لدى الشاعر مع كل عينة هي في الوقت نفسه مرتبطة بذكرياته الغرامية . وعلى ذلك فإننا نلمس في هـــذا النوع من المسدار ثلاث خطوط معنوية متوازية : الخط الزمني (أو النسق الزمني) متمثلا في حركة ظهور النجوم واختفائها . والخط المناخي — إذا صح التعبير — متمثلا في الآثار المـادية والمعنوية للخط الأول . والخط الغرامي متمثلا فيما يتحدث به الشاعر عن محبوبته في كل حالة بما تثيره في نفسه من انفعالات أو ذكريات .

وما يزال هذا النوع من المسدار — كسابقه — لا يمثل قصيدة ذات بنيـــة عضوية رغم طوله ، وإن كان كذلك مترابط الأجزاء في نسق طبيعي ومنطقي . ذلك أن ترتيب مجموعة الدوبيت في هذا المسدار ما يزال خاضعاً لمنطق خارجي هو منطق الطبيعة ذاتها ، وليس تابعاً من داخل العمل الفني نفسه . فإذا بدأ الشاعر بالشتاء مثلا فإنــه لا بد ان يمر بعيناته السبع بترتيبها الطبيعي ، فإذا هو اكتفى منها ببعضها فإن هذا البعض يرد كذلك وفقاً لذلك الترتيب الطبيعي . فإذا هو فرغ من الشتاء لم يكن بد من أن ينتقل إلى الربيع ، وفقاً للنظـــام الطبيعي كذلك للفصول ، وليس في وسعه أن يعود إلى الخريف ثم ينتقل بعده إلى الربيع . وكل هذا يؤكد أن الوحدة الفنية التي تربط بين أجزاء

المسدار هي وحدة شكلية .

وكذلك ما تزال معمارية هذا النوع من المسدار بسيطة تتكون من وحدات منفصل بعضها عن بعض ، وليس بينها تأثير متبادل أو تفاعل ، وهي من ثم لا تمثل تطوراً موضوعياً أو نفسياً . وبذلك يفقد المسدار مقومات الحكاية ، ويبقى مجرد استعراض .

وكل هذا الوصف ينطبق على مسدار ودشوراني الذي سبقت الإشارة إليه ، وكذلك مسدار الطيب مصطفى . وسوف نستعرض فيما يلي مسدار هذا الأخير . (وقبل هذا ينبغي أن أذكر أن الطيب مصطفى رواه لي على أنه لنفسه . وبعد فترة من الزمن جاءت مناسبة نسبه لي فيها الشيخ احمد عوض الكريم أبو سن الى المدني عبدالله ، من قبيلة البوادرة ، من الشكرية . وليس لدي دليل أفصل به بين الشاعرين) .

وقد رأينا في الدوبيت الذي استهل به الشاعر مسداره أنه بدأ فيه بالحديث عن « عينة » الفغر : وهي – بحسب وضعها خلال العام – تمثل المرحلة الثانية من فصل الشتاء . وربما نسي الشاعر الدوبيت الذي يتحدث فيه عن عينة « العريج » ، أو ربما أسقط هذه العينة . وعلى كل حال فإن الشاعر قد مر – كما سترى – بكل العينات في كل الفصول سوى هذه العينة . وقد بدأ بفصل الشتاء ، ثم أعقبه بعينات فصل الربيع ، فعينات فصل الصيف ، ثم فصل الخريف ، على التوالي .

وبعد أن تحدث عن الفغر تحدث في الدوبيت الثاني عن العينة الثالثة

في الشتاء وهي عينة « الزبنان » . يقول :

الزبنان دخل منا العصر بي نسيمه
ذكرني النبيضوي الظلمه بي تبسيمه
يا مولاي علي النوم كتير تقسيمه
هذا ما راد علي الله ، الأمر ترسيمه

فالزبنان يرتبط به هبوب نوع خاص من النسيم . وهذا النسيم أثار في نفس الشاعر ذكريات خاصة بمحبوبته ذات الأسنان البيضاء اللامعة ، التي تنير الظلام عندما يفتر ثغرها . وقد كان من نتيجة هذا أن أصيب الشاعر بالأرق ، ولكن هذه هي أيضاً إرادة الله ، والأمر أمره .

فهنا يذكر الشاعر العينة ، ثم المناخ الطبيعي الذي يصحبها ، ثم الذكريات التي تثيرها متصلة بالمحبوبة ، فالأثر النفسي الذي يحدث له . ويكاد يكون هذا المنهج هو منهج كل دوبيت ، أو – بعبارة أدق – أن تكون هذه العناصر هي عناصر كل دوبيت في هذا المسدار

وفي الدوبيت الثالث يذكر الشاعر العينة الرابعة ، عينة « الإكليل » ، وفي الدوبيت الخامس يذكر عينة الشولة ، وهي العينة الخامسة من فصل الشتاء . وهكذا حتى يفرغ من هذا الفصل .

وفي الدوبيت الثامن يبدأ الفصل التالي ، فصل الربيع ، وهو يبدأ بعينة سعد ذابح ، وفيه يقول الشاعر :

الليله سعد ذابح جاب نسيم الصبّه
زين زين قلبي شقتاه بام لهيبا حبّه
إلـهي وسيدي انا اتعذبت من دون سبّه

وقد ورد هذا الدوبيت في ثلاث شطرات فقط ، وهـــذا غريب في موضعه .

وهكذا يبدأ الشاعر الحديث عن ذلك الفصل الجديد بذكر أول عينة من عيناته وهي عينة سعد ذابح . وقد سار فيها على نفس المنهج الذي رأينـــاه من قبل ، فذكر العينة أولاً ، ثم النسيم الذي يهب في أثنائها ذلك النسيم الذي يهب من الخلاء (الصية) ، ثم عن ارتياحه له ، وكيف أنه أثار الحب الكامن في قلبه ، ذلك الحب الذي تعذب به وطال عذابه ، فلم يبق إلا أن يشكو إلى الله ما وقع عليه من ظلم ، حيث إنه يتعذب دون أن يرتكب جرماً .

ويكاد يتكرر نفس هذا المعنى في الدوبيت الخـامس عشر ، حيث يتحدث الشاعر عن العينة الرابعة في فصل الصيف ، عينـــة الدبران ، فيقول :

الدبران دخـــل واصبـــح دليـلي محيّر
السما جاب له َضهْرًا به وهواه اتغـــير
هفــا لي السّحي الفــوق المُدُس بادّ ّير
ربي شكيت عليك ، وِآتْ سيدْ حياتي ّمخير

فمع الدبران يبدأ موسم المطر في فصل الصيف ، ولذلك فإن السماء بدأت تتوارى خلف السحاب (الضهراب) ، وبدأ الهواء كذلك يتغير . وكل ذلك ذكر الشاعر بمحبوبته الحبيبة (السحي = الخجول) ، التي تلبس النعال في قدميها وتمشي متبخترة ، فسببت له الذكرى من العذاب مـــا ألجأه إلى الله عز وجل ، يشكو إليه ، فهو صاحب الأمر كله ، يصنع ما يشاء .

وبعد أن تنتهي عينات الصيف تبدأ عينات الخريف . ولأن الشاعر كان يشير إلى أكثر من عينة في كل دوبيت فإن عينـات فصل الصيف السبع قد شغلن ثلاث وحدات فحسب من الدوبيت .

في الدوبيت الثامن عشر يذكر الشاعر عينة النثرة وعينـة الطرفة . وفي الدوبيت التاسع عشر يذكر عينة الجبهة ثم عينة الخيرصان . وفي الدوبيت العشرين يذكر ثلاث عينات ، هي الصرف والعوا والسماك . يقول :

الليلـة السّرف عَرقـه النّعوَا بصبيب
عنـدك في السّماك معشوق فليـه بِطيب
يا ريـح الجُنُب مــا شفقي لِيْ حبيب
رَبْ هجرتني ، الهجر انكتب لي صعيب

فالعوا تعقب السرف بصبيب من المطر ، ويعقب ذلك السماك .

وبهذا يكون الشاعر قد فرغ من رحلة العام ، مرحلة بعد مرحلة . ولهذا نجده يختتم المسدار بعد ذلك بدوبيت واحد يقول فيه :

خلاص يا صاحبي واعدد المنازل تَمّـن
عُقُبْ جرْحاتي من بَرْدَ النّسـايم همّن
طريت شتلات مُنى الفوق بالضريره انـعمّن
الدّالْكات زمـان القيح ملاهِن دَمّن

فالشاعر يعرف أنه بلغ الغاية ، حيث إنه عبر كل العينات ، وتمت

بذلك الدورة الفلكية . وهو حين يقرر هـذا ينهي مسداره ، لأن الرحلة قد تمت بتمام هذه الدورة .

وقد اجتزأنا ببعض لمسات من هذا المسدار تكفي لأن نلمس منهجه وأسلوبه البنائي والشكل النهائي الذي خرج فيه . أما النص الـكامل لهذا المسدار فيجده القارىء في ملحق هذا الكتاب .

والطريف في هذا النوع من المسدار أنه يقتضي توافر نوع من المعرفة الفلكية لدى الشاعر ، أعني أسماء العينات وترتيبها الزمني ، وما يصحبها من ظواهر طبيعية ، كهبوب النسائم الرقيقة أو الرياح العاتية ، وجفاف الأرض أو سقوط الأمطار ، وطول الليل أو قصره ، وهلم . ولا شك أن هذه المعرفة تمثل جانباً من الثقافة البدوية العامة . ومن ثم يكتسب هذا المسدار وأشباهه قيمة حضارية خاصة ، من حيث إنه يسجل لوناً من ألوان الثقافة الشعبية قد يتلاشى مع مضي الزمن ، عندما يقدر لأهل البوادي أن يغيروا الوجه الحضاري لحياتهم ، كما حدث ويحدث الآن في بادية البطانة بين النيل الأزرق والعطبرة ، حيث خلت البطـانة أو كادت من أهلها ، الذين جذبتهم المشاريع الزراعية الحديثـة في منطقة خشم القربة وحلفا الجديدة يومذاك يبقى هـذا الشعر سجلاً لتلك المعرفة ، ووثيقة قومية لها شأنها .

ويبقى الآن أن نتحدث عن النمط الثالث من المسادير ، ذلك الذي تكون الرحلة فيه في الزمان والمكان جميعاً .

وقد قلنا إن مسدار الصيد للحردلو يعد نموذجاً طيبـاً لهذا النوع ،

حيث يتحدث الشاعر فيه عن رحلة الظباء من الشرق إلى الغرب ، ثم عودتها من حيث أتت ، مستغرقة في هذه الرحلة مدة عام من الزمن ، ومصاحبة للظواهر الطبيعية المختلفة التي تترادف على مدى العام .

وحيث إننا سنعقد فيما بعد فصلاً عن الدوبيت في موضوع الطبيعة والوصف ، يرد فيه استعراض هذا المسدار لأهميته من هذه الجهة ، فإننا نكتفي بإحالة القارىء هنا على هذا الفصل منعاً من التكرار .

ويبقى أخيراً أن نقول شيئاً عن ذلك النوع المسمى بالمسدار الحواري . وهو حوار بين شاعرين تتحقق من خلاله حكاية . هكذا كان تعريفه لدي مؤلفي كتاب « الحردلو ... » . وقد اتخذا مسدار « المطيرق » للحردلو نفسه نموذجاً له .

والواقع أننا نتردد كثيراً في قبول تسمية ذلك بالمسدار . فالمسدار – كما رأينا في نماذجه السابقة – عمل شعري كبير نسبياً ، يقتضي من الشاعر احتشاداً له ، وبذل جهد خاص فيه . فهو ليس كالدوبيت الذي يلقى عفو الخاطر عند مناسبته ، وهو ليس كالمجادعة التي يتبارى فيها أكثر من شاعر ، بل هو عمل فني له مكانته ، وله وزنه وخطره . إنه يبرز عمل الشاعر الحق وسط جماعة كلهم قادر على نظم المقطوعة أو المقطوعتين . ولا يمكننا – من ثم – أن نقول إن شاعرين احتشدا معاً لنظم مسدار ، أو أن حواراً جرى بين شاعرين – وإن ألف هذا الحوار أطراف حكاية من الحكايات – يصنع مسداراً .

ومن جهة أخرى فإنني فيما استمعت إليه من مسادير لغير الحردلو من الشعراء لم أجد مسداراً واحداً يأخذ الطابع الحواري الذي لمسدار المطيرق .

في حين أننا نجد شعراً حوارياً لكثيرين منهم ، سواء أخذ شكل الجادعة أم شكل الحوار الحكي ، ونجد حكايات صغيرة تتحقق من خلال هذا الشعر ، دون أن نعده في باب المسدار .

وأخيراً فإن المسدار – وفقاً لتحليلنا الفني له آنفاً – لا يحكي قصة ولا يستهدف ذلك ، بل يصور رحلة معينة في مراحلها المعينة .

كل ذلك يجعلنا نتردد في قبول ما يسمى بالمسدار الحواري .

وإذا كنا بالنسبة لمسدار المطيرق للحردلو أميل إلى عده ضمن صور الحوار الذي يكون بين الشعراء فإننا نواجه عندئذ موقفاً دقيقاً عندما نواجه « مسدار المطيرق » كذلك ، الذي قاله الشيخ أحمد عوض الكريم أبو سن ، الذي يستهله بقوله :

الليله المطيرق فـاقده والفرق ما ْبيه
باكية على اللبي مات ، مهرة معنى العابيه
قالت لي فلانه الْ ليها ما في مزابيه
عندها سيطر المحْرب رئيس الطابيه

وهو في هذا المسدار يلتفت إلى الحردلو صراحة حين يقول عن عصـاه :

من ساعـة اللمين ما اداك َلي ْ هـدية
طريت مطرق أمير شعراءنا في المهدية

وكت ودعتك الأطباعها ماهـا ردية
داير ليك ُغنَايَنْ زي مغـاني رضية

والأمين الذي اهدى الشاعر هـذه العصا هو الأمـين محمـد عركي (شكري) ، من أهالي مدينة القضارف .

هذا المسدار إذن قاله الشاعر وكأنه يعارض به قصيدة الحردلو . ولكننا نلاحظ أن الشاعر هنا لا يصور لنا رحلة كتلك التي صورهـا لنا في « مسدار رفاعة » ، بل يحكي لنـــا حكاية قصيرة هي أقرب إلى الخبر منها إلى الحكاية . فالأمين المذكور أهداه عصا ، تركها عند صديقة له تسمى « بحر » ثم عاد فأخذها ، وكانت بحر قد صنعت عطراً طيباً طيبتها به . وعندما عاد الشاعر إلى الـبلدة بعد سفره مر ببحر التي أبدت رغبتها في استبقاء هذه العصا فتركها الشاعر إكراماً لخاطرها .

أنعد هذه القصيدة مسداراً إذن أم لا ؟

الواقع – رغم أن صاحبها قد سماها مسداراً – أنهـا تمثل صورة من صور الشعر القصصي في مراحله الأولى . وهي من ثم شكل متطور من أشكال الدوبيت نحو القصيـــدة الطويلة (الدوبيتية في الوقت نفسه) الموحدة الموضوع ، العضوية البناء .

وصحيح أن القصيدة الدوبيتية قد ظهرت منذ زمن غير قصير لدى شعراء السودان القوميين المقيمين في المدن ، ولكن هذا التطور قد تدخلت فيه عناصر الثقافة الأدبية المكتسبة من الخارج ، والمتاحة لسكان المدن.

أمـا التطور الذي نلمسه في مسدار الشيخ أحمد فتطور طبيعي ، نابع من داخل الدوبيت وليس مفروضاً عليه . (هـذا المسدار قيل عـام ١٩٦٧ ، أي أنه من أحدث قصائد الدوبيت .) ومن هنا كانت قيمته .

والخلاصة أننا أميل إلى تصنيف هـذه القصيدة (المسدارا .) في باب الشعر القصصي الذي ربما حل نهائياً في المستقبل محل شعر المسدار .

الباب الثاني

أغراض الدوبيت الفنية

الفصل الأول

النسيب والغزل

- ١ -

منذ قديم الزمان كانت العلاقة بين الرجل والمرأة موضوعاً شعرياً من الطراز الأول ، بل ربما كانت بالنسبة لبعض الشعراء موضوعهم الأساسي ، حيث تصبح هذه العلاقة محوراً لكل جوانب حياتهم .

ورغم قدم هذا الموضوع ، حتى ليخيل للإنسان أن الشعراء ربما استهلكوه على مر الزمن واستقصوا كل جوانبه وتفريعاته وجزئياته ، ما يزال هذا الموضوع يحتفظ لدى كل شاعر ببكارته وطزاجته ؛ لأن العلاقة بين الرجل والمرأة ما تزال تتجدد كل يوم ، وتتخذ في كل مرة طابعاً له شيء من الخصوصية .

ومن هنا كان الشعر الذي قيل للمرأة أو عن المرأة هو أخصب ما عبر عنه فن الكلمة من موضوع . يستوي في ذلك الشعر الفصيح والشعر الدارج ؛ فالعاطفة الإنسانية واحدة في الحالين ، والتجربة الإنسانية هي هي بكل سماتها وأبعادها .

وكل من يطالع الشعر القومي (الشعر الدارج) في السودان يلاحظ كثرة النصوص ووفرتها ، تلك النصوص التي تشرح هذه العلاقة بين الرجل والمرأة ، فتكون مرة في شكل حديث من الشاعر إلى المرأة — المحبوبة (وهو ما يسمى غزلاً) : ومرة في شكل حديث منه عنها (وهو ما يسمى نسيباً) . والسبب في ذلك أنه يندر أن يكون هناك شاعر بين القدامى أو المحدثين لم يتحدث في أكثر من قصيدة له عن هذا الموضوع ، ويستوي في ذلك أيضاً شعراء البادية وشعراء المدن .

وقد نعثر خلال هذه الكثرة الهائلة من النصوص على بعض المعاني التي تتكرر من شاعر إلى آخر ، أو التي تتكرر أحياناً لدى الشاعر نفسه ، وفي هذه الحالة تظل كل صياغة جديدة للمعنى المعروف أو المطروق من قبل بمثابة خلق جديد لهذا المعنى . والمعول في ذلك ، كما هو الحال دائماً ، على « صدق التجربة » التي يعبر عنها الشاعر .

وقد تبدو استعارتنا لعبارة « صدق التجربة » هنا غريبة ؛ إذ المألوف أنها تستخدم في مجال دراسة الشعر الفصيح لكي ننفي الشعر المصنوع أو المتكلف ، أما الشعر الشعبي فلا يدور بخلدنا أن تدخله الصنعة . لكننا لو تذكرنا هنا تقسيمنا للدوبيت إلى ثلاث مراحل ، قديمة ووسيطة ومحدثة ، أدركنا أن هذا التقسيم يرتبط كذلك بموضوع « الطبع والصنعة » ، وأنه على حين يغلب الطبع على الشعر القديم تغلب الصنعة لدى المحدثين . وسوف تتضح لنا هذه الحقيقة عندما ندرس الشعر الذي يكتبه المحدثون لكي يغنى ؛ فمعظم هذا الشعر يتصل بموضوع العلاقة بين الرجل والمرأة ، وتغلب عليه في الوقت نفسه عناصر الصنعة .

ومن ثم فإننا نتوقع حتى في شعر الغزل المصنوع شيئاً من الطرافة ، وصورة من صور اقتدار الشاعر .

وفيما يلي تسجيل لمجموعة الملاحظات التي تجمعت لدينا من تأملنا في ذلك الشعر .

- ٢ -

ونبدأ هذه الملاحظات بالإجابة عن هذا السؤال : كيف ينفعل الشاعر القومي بالمرأة ؟ فالمرأة موضوع جمالي بالنسبة للشاعر ، يثير ألواناً من الانفعال لا حصر لها .

ويبرز أمامنا في مقدمة هذه الانفعالات الانفعالات الحسية بها ؛ فالشاعر ينفعل بالمرأة من حيث هي كيان جميل ، أو من حيث هي مادة للحكم الجمالي الموضوعي . وهو في هذا يعكس الذوق الجمالي الموضوعي العام إلى أبعد حد ؛ فلا شك أن مقومات جمال المرأة من الناحية الحسية تخضع في كل بيئة وكل عصر لتقديرات متفاوتة أو مختلفة أحياناً . وأقرب مثال نسوقه هنا من الواقع السوداني نفسه موضوع « الشلوخ » ؛ فقد كانت مقوماً من مقومات جمال المرأة ، وتغنى بها وعنها الشعراء ، ولكننا الآن قل أن نجد من يقيم لها وزناً جمالياً ، إلا أن يكون ما يزال خاضعاً في مكونات ذوقه لمقومات الجمال في التصور القديم ، بل قلت ظاهرة الشلوخ نفسها في الأجيال الجديدة من الجنس الآخر حتى أوشكت على الزوال . وهذا من أوضح الأدلة على تغير الحس الجمالي . واختلاف المعايير المادية لجمال المرأة من عصر إلى آخر .

على أي نحو إذن أثارت المرأة الشاعر بجمالها الحسي ؟

فيما يلي مجموعة من الصور التي تتكامل لكي تعكس لنا وجه هذه الإثارة :

أ – يقول الشاعر :

خلف التاج فريد عصره وباروه وزايرُه

واتْخَنْتَلْ مِثِل زرع الذْرَا النفِي جزايره

نَهَدأ داب وقـام فتّق عراوي زرايره

قـال للناس تراه الموت يجيهو الدايره

وقد تعبت في نسبة هذا الشعر لصاحبه حتى أكـد لي الشاعر محمد علي عبد الله في الأبيّض أنه للشاعر يوسف حسب الله ، واستدل على ذلك بالشطرة الثالثة ، حيث لاحظ أن صناعة هذا الشاعر هي الحياكة . وأن الصورة التي تضمنتها هذه الشطرة أقرب أن تصدر عن خيـال شاعر صناعته الحياكة . وهو تخريج طريف ولا شك ، ولكن أطرف من هذا أن نتذكر الشاعر محمد علي عبد الله هو نفسه يمارس هذه الصناعة ، أعني الحياكة .

والشاهد هنا أن الشاعر قد توقف عند مشية محبوبته ، وكيف أنها تتمايل (واتخنتل) مثل عيدان الذرة العالية ، ثم عند نهدها واكتنـازه ونفوره حتى إن قميصها تمزق فوقه .

وليس الكلام عن تمايل المرأة في مشيتها بالشيء الجديد ؛ فقديمـاً

تحدث الشاعر عن نفس الشيء ، فقال :

ألا إنما هند عصا خيزرانة إذا غمزوهـا بالأكف تلين

وقد افتن الشاعر القومي في السودان في الحديث عن تمايل جسم المرأة في مشيتها وتثنيه . وقد سبق أن مرت بنا الأبيات من الدوبيت ، التي يقول فيها على لسان المرأة معللة لتثنيها في مشيتها ، ومعتذرة بذلك للشاعر الذي اتهمها بالقصد إلى تعذيبه عن طريق هذا التثني — يقول :

قالت ليْ يا خوي عظمت ليّ جنيق
عاد يا خويِ ما بقصد أذاك بي نيق
لاكين الله تقـّل لي الصدرُ في بنيق
يرجح بالضمير ، وانـثـّـي من دون نيق

فالشاعر هنا يرجع تثني محبوبته في مشيتها إلى اكتناز صدرها وضمور خصرها في الوقت نفسه ، فلا يقوى خصرها على حمل صدرها دون أن يتثنى .

ويهمنا أن نلاحظ من خلال هذا التعليل ما يقدّمه إلينا الشاعر من الصفات الحسية الموضوعية لجمال المرأة ؛ فلا شك في أنه يقدر « إمتلاء » الصدر و « ضمور » الخصر تقديراً خاصاً . فاذا توافرت هاتان الصفتان لجسم امرأة كان ذلك تأكيداً لجمالها .

ومن الصور المألوفة للتعبير عن التثني في مشية المحبوبة جعلها كأنها تمشي على وحل (مشى الوجى الوحِلُ) أو المبالغة في ذلك بجعلها تمشي

فالشاعر في هذا الدوبيت يحدثنا عن شعر محبوبته وكيف أنه أملس كريش النعام . وعن ساعدها الناعمة كالحرير المجدول ، وعن عجزها وكيف أن وضعه كوضع الظبية التي تكون بنية اللون في صدرها ، بيضاء في عجزها ، فينتهي إليها من ذلك جمال كثير ، وعن عينيها الصافيتين كماء الغدير ، وعن جبينها الغض الذي لم ترتسم عليه بعد تجاعيد السن ، وعن ابتسامتها ، وكيف أنها تفتر عن أسنان ناصعة البياض ، يفوق بياضها أوعية الصيني وحجال الخيل .

وهكذا يجمع لنا الشاعر في هذا الدوبيت الوصف الحسي المثالي لستة أجزاء من جسم المرأة ، سوى ما سبق أن رأيناه من وصف للصدر والنهدين منه ، وللخصر . وفي الدوبيت التالي لعبد الله أبو سن نجد تكراراً لبعض الأوصاف السابقة ، وأوصافاً لأجزاء أخرى من جسم المرأة :

شعراً (ريش نعام) والوجه سمح مصقول
وعنقاً صبْ قزاز صانعِنّو في اسطنبول
أكتافاً هُدُلْ ، واليّد تقول (مجدول)
قامت في القياس بين القِصُر والطول

فهنا يصف عبد الله الشعر بأنه ريش نعام كذلك ، وكذلك يصف اليد بالحرير المجدول ، مكرراً بذلك نفس الكلمات ، ولكنه أضاف وصفاً للوجه في مجمله ، وكيف أنه مشرق ، ووصفاً للعنق وكيف أنه ملتف وطويل كعنق أجود أنواع الزجاج المعروفة لدى الشاعر ، ووصفاً للكتفين وكيف أنهما تنسابان في ملاسة فلا يبرز فيهما عظم ، ثم وصفاً لقامتها وكيف أنها وسط بين الطول والقصر .

وينبغي أن نلاحظ هنا أن هذه الأوصاف لأجزاء جسم المرأة كثيراً ما تتكرر لدى الشعراء القوميـــين ، فتدل بذلك على مجموعة من القيم الجمالية الموضوعية التي ما زالت قادرة على إثارة الانفعـــال بالمرأة لدى الشاعر . وأقول « ما زالت » لأن بعض هذه القيم كان الشاعر العربي القديم قد انفعل بها – كما سبق أن رأينا – وعبر عنها . والشطرة الأخيرة من دوبيت عبد الله السابق تؤكد هذه الملاحظة ؛ فإذا كان الشاعر القديم قد قال في محبوبته (لا يشتكي قصر منها ولا طول) ، معبراً بذلك عن الوسط الجمالي المثالي ، لقد عبر عبد الله عن نفس هذا الوسط في هـذه الشطرة . ومن ثم ينبغي أن نتذكر دائماً أن القيم التي تغنى بها الشعراء العرب القدامى تفسر لنا في بعض الأحيان موقف الشاعر القومي الحديث في السودان ، واننا نستطيع بالمثل ، في ضوء ما يحدثنا به هذا الشاعر نفسه ، أن نحس إحساساً أوضح وأعمق بما حدثنا عنه الشاعر العـــربي القديم .

واستكمالاً للصورة الحسية للمرأة كما انفعل بها الشاعر القومي السوداني نسوق هـذه القصيدة التي تروى للحردلو وهي من شعر الشيخ أحمد أبو تِلّة (من قبيلة الفادنية) ؛ فهي تهتم في القدر الأعظم منها بتناول أعضاء جسم المحبوبة بالوصف عضواً عضواً :

ديسك[1] ملابس الطير أل نفّضن
وجهـك أل كواكبو تملي مقابضن
حاجبيـك نسخ نونـين في أبيضن

---

(١) شعرك .

والرُّمرُش[1] المشبوكَ في غامضن
عينيك دُغُشُت الدِّين ال مِنْحَضِن
يا حافظ المكروه لا يَلْنحَضِن
حَسَسِك[2] مقاوي اعضاي مفضضن
وشمبانيك بطوني مقرّضِن
نَفَسِك حنت قناصاً فرّدِن
وشلوخكِ ألوف الكاتب ال عَرْضن
شفتيك عَجوُ القُنْديل كيف بَنْغَضِن
نعم الإلَه أخلاقك ال رَيْضن
رَجّح كفوف ميزانك وفيّضن

فالشاعر يحدثنا هنا عن ثمانيـة مواضع من جسم المرأة على أقل تقدير ، ولكنه أنهي القصيـدة بشطرين أخيرين تحدث فيها عن أخلاق محبوبته ورجاحة ميزانها في هذا المضمار كذلك . وهذا يجرنا إلى الحديث عن جانب آخر من جوانب العلاقة بين الرجل والمرأة .

- ٣ -

إن علاقة الرجل بالمرأة ليست مجرد علاقة حسية ، فلا ينفعل الرجل منها إلا بكل ما هو حسي ، ولكن هذه العلاقة لها وجهها المعنوي كذلك ؛ فالمرأة ، بوصفها كائناً إنسانيـاً ، تتمتع كذلك بمقومات معنوية من شأنها أن تثير الرجل ، بل إنها – في بعض الحالات – تكون أشد

---

(١) رموش العين . (٢) حبك .

إثارة له من المقومات الحسية . ومن ثم وجدنا الشاعر ينفعل بجمال المرأة المعنوي انفعاله كذلك بجمالهـــا الحسي ، ويعبر عن هذا الانفعال وذاك على السواء .

وإذا كنا قليلا ما نعثر في الشعر العربي القديم على التعبير الذي يبرز اهتمام الشاعر بالمقومات المعنوية للمرأة فإننا — على العكس — نجد ذلك التعبير موفوراً لدى الشاعر القومي في السودان .

وقد رأينا الشاعر في نهاية الفقرة السابقة يحدثنا عن أخلاق محبوبته ، وكيف أن الله تعالى كما منحها جمال الجسم قد طبع أخلاقها (ريض) بالحسن . والشاعر بهذا يرسم صورة متكاملة لجمال محبوبته ، من الناحيتين الحسية والمعنوية .

وكثير من الشعراء لا يفوتهم تقديم هذه الصورة المتكاملة ، التي يؤكد فيها الشاعر المقومات المعنوية لجمال المرأة التي ينفعل بها ، ونشير هنا إلى دوبيت غزلي للصادق حمد على الحـــلال الشكري ، يتحدث في الشطر الأكبر منه عن المقومات الحسية لجمال محبوبته ، ولكنه يلتفت بعد ذلك إلى بعض المقومات المعنوية كذلك .

يقول الصادق في مستهل هذا الدوبيت .

ساقك شمعدان عرافه مو مِطشّقَنْ
مَشيك سُنْتيدْ وَحاةَ الله وعليه محقق
سلاحك جوه في ريشات قلوبنـا بْشَقق
نَويح الليـــل عليك صبّح لساني مْبقق

* * *

قلبي مفشل النمدره ام سحابتن عاقة
ودوفي مسبرمجه الدرعه ام سماحتن خاتمة
فوت باسمه تحل الضماير الكاتمة
واربشيها ضراب اب سنونا هائمة

* * *

البارح رأيت ناساً بعاد بالحيل
ناس ثابته ام وضيباً زي سبيب الخيل
الدرعه أم وريدا زي تجدي اب قمبيل
خلت قلبي إلتعب كل ساعه شليل

وواضح هنا أن الجوانب الحسية هي ما ظفرت باهتمام الشاعر ، سوى ما يمكن أن يؤول من حديثه عن ابتسامة محبوبته في الشطرة الثالثة من الدوبيت الثاني ؛ فالابتسامة شيء يمكن أن يجمع بين القيمة الحسية والقيمة المعنوية . ولكن القيمة المعنوية تبدو لنا صريحة فيما بعد حين يقول :

بريد الحاذق النمابجيب كلاماً شاز
بريد النغي طلق نار القمير[1] والجاز
بريد القامته مربوعه وبراطمه لزاز
بريده وأصله عاجبني ودروبه عزاز

(١) الفرن الكبير الذي تحرق فيه الحجارة المصنوعة من اللبن .

فالصادق يحدثنا في مستهل هذا الدوبيت عن حذق محبوبته ، وربما قصد بذلك لباقتها ، لأنه أعقب ذلك مباشرة بالحديث عن كلامها ، وكيف أنها لا تتحدث بكلام نافر أو غريب بل تعرف كيف تختار الكلمات المناسبة . فهي إذن لبقة في حديثها كما هي لبقة في سلوكها .

وكذلك يلتفت الحردلو للقيمة المعنوية لجمال محبوبته حين يقول :

أَلْشَافِكْ قبيل ميِّت عليكْ بَحَسَاسُه (١)
والْمُوسِّع سمع ، طنيتو يقسّى خَلاصَه
الظرف المكمّل ، والصِّبَا الْ بي قياسه
من بين البنات فازت بُه ، خلّتْ ناسه

فهي إذن فتاة قد بلغت غاية الظّرف ، واكتمل لها الصبا وبرز من خلال تناسق أجزاء بنيتها . وهي في هذا وذاك قد تفردت بين البنات ، فليس فيهن من تدانيها في هذا المضمار ، بل لقد تفوقت على كل من ادعت منهن الظرف والصبا .

والواقع أن الجوانب المعنوية في جمال المرأة كثيراً ما ترتبط في منظور الشاعر بالقيم الحسية بطريقة مباشرة أو غير مباشرة . فموضوع الحديث ولباقته مثلاً لا يمكن إخلاؤه تماماً من الإثارات الحسية . وكذلك الابتسام .

* * *

ومهما يكن من شيء فإن الشاعر القومي في السودان ، سواء في

---

(١) الحساس : الحب .

البادية أو الحاضرة ، قد قدم إلينا قدراً طيباً من الشعر الذي يكشف لنا من خلاله عن النموذج المثالي لجمال المرأة كما يتصوره . ولا شك عندي في أن هذا النموذج قد اشتركت في تكوينه عناصر تاريخية لا علاقة لها بالمرأة المفردة التي يتحدث عنها شاعر بعينه ، وأعني بذلك ما تساقط عبر الزمن من حديث عن جميلات العرب الشهيرات ، اللائي كان لهن صيت وأثر ملحوظ في شعر القدامى من الشعراء ، وفي قصص حياتهم المثيرة . يؤكد لنا هذا قول ود شوران :

برّاق العشا الغرباني زادني علايل
وهفن لي بسمات الظريف مو مايل
البي زوقه فاق عبله ام جمالا هايل
النّقرابي والشّتف في ام فنايد خايل

فالشاعر يقارن هنا بين عبلة ، صاحبة الشاعر الفارس القديم عنترة ، وبين محبوبته ، فيجعل محبوبته تفوق تلك في (ذوقها) ، أي في لطف مخصرها ورهافة حسها .

وليست قصة عنترة وعبلة وحدها ما ترامى إلى أسماع الشعراء القوميين في السودان ؛ فنحن نجد الحردلو في « مسدار » الصيد يشير إلى « ناس ابن الذريح » ، يعني بذلك قيساً وكل المحبين من أمثاله ، وكيف أنهم صوروا المثل الأعلى للجمال في صغار الظباء ، يعني فتياتهم ، وكيف أنه يجاريهم في ذلك ، بعد أن أخذ الإذن في التغني بمحاسنهم من ود البصير الأنصاري .

وليس هنا مجال استقصاء المواضع التي ترتبط في الشعر القومي بقصص

العذريين والحب العذري ، فهذا عمل يستقل بذاته ، بخاصة حين نتذكر أن هذه القصص أو الإشارة إليها تصادفنا في أشكال التعبير الشعري المختلفة ، لا في الدوبيت وحده . ويكفي أن نذكر هنا مثلاً من أغاني « السيرة » يقول :

يا حورية أنت نبيله
في الكون ما ليكِ زميله
هايم فيك روحي عليله
أنا مثلت قيس يا « ليله »

فهكذا تتحدث الأغنية عن قصة الغرام المعروفة ، قصة المجنون وليلى .

كل هذا يجعلنا نتوقع تأثيراً ملحوظاً لقصص العشاق القدامى في تكييف العلاقة أحياناً بين الشاعر ومحبوبته ، وانعكاس ذلك في اهتمام الشاعر بالجانب المعنوي من جمال المرأة إلى جانب اهتمامه بالجانب الحسي.

— ٤ —

ونود أخيراً ، ودون أدنى رغبة في الاستقصاء ، أن نتوقف عند بعض آثار العلاقة بين الرجل والمرأة كما يصورها لنا الشاعر القومي ، سوى ما كان من حديثه عن جمالها ومحاسنها من الناحيتين الحسية والمعنوية . فالواقع أن هذه العلاقة بين الرجل والمرأة تسمى في بعض وجوهها « علاقة حب » ، وأنها تحدث في نفس الرجل آثاراً يحسن الشعراء – دون غيرهم من الناس – التعبير عنها . من ذلك ما هو معروف

من معاناة السهر والأرق والتململ في الفراش ، ومن ذلك الشوق الجارف والحنين المستبد ، ومن ذلك أيضاً معاناة ألم الفراق والبعد ، ومـا أشبه ذلك من آثار هي نتيجة طبيعية للتجربة العاطفيه المسماة بتجربة الحب .

وقد افتن الشعراء الفصحاء منذ القدم في تصوير جوانب المعاناة المختلفة في هذه التجربة ، وأثاروا انفعالنا بهم بمقدار صدقهم في معاناة التجربة والتعبير عنها على السواء .

والآن يجمل بنا أن ننظر في الشعر القومي السوداني (وفي الدوبيت بصفة خاصة) لكي نرى إلى أي مدى انفعل الشاعر بالمـــرأة ، وكيف عبر عن جوانب الحب المختلفة .

والواقع أننا ينبغي أن نتذكر أنه وإن تحدث كل الشعراء تقريباً عن تجربة الحب ، بوصفها تجربة مشتركة بين كل الناس ، لم يزل منهم من هم أقرب إلى نفوسنا ، ومن ثم سميناهم بالشعراء الغزليين . وهذه الحقيقة كما تصدق بالنسبة للشعراء الفصحاء تصدق كذلك بالنسبة لغيرهم من الشعراء الشعبيين والقوميين .

وما دمنا لا نستهدف الاستقصاء هنا فإننا نكتفي بتقديم قصيـــدة للشاعر الغزل عبد الرحمن العبادي (٨٥ سنة) ، المقيم حالياً في مدينة الأبيض ، تبرز لنا من خلالها بعض جوانب المعـــاناة المرتبطة بتجربة الحب ، التي سبقت الإشارة إليها .

يقول العبادي :

١ — أقـــيم الليل على ساق لي طـــلوع الفَجْر

وَحِنْ كحنين تَشفُوق النوق ، دموعي انا تجري
أيه ذنبي العملتو ، أوجب سبايب هجـــري
يا جاهله ارحمي وطليني[1] تكسبي أجـــري

*

٢ — لِيْ زمناً طويل الصيدة أمـــارس فيها
جفلَتْ وأبعَدَتْ ، تعبانَ انا اللاّ فيهـــا
ناراً في حشايْ ، غيرك مِنُو البطفيها
يا روح « اب حسَنْ »[2] قولة سلام شِنْ[3] فيها

*

٣ — . . . .

٤ — هبّا لي النسيم من نومي تبّيت صاحي
حرّمت الغميض أنا مِنْ عشاي لي صباحي
مالك يا غرام تفتق عليّ جراحي
طرّيتني[4] المحسّله[5] بت بكار مداحي[6]

*

٥ — بشِدْ واركب على القادر بِنسّفْ دايْرُه
رمان الجنينة انا نِيتي أجني بدايره
يوم أبيض ألِمْ[7] أنا في الزويــل الدايره[8]
من إيدي اليمين لعِنْ شمالي أضايره[9]

---

(١) انظري إلي . (٢) كنية الشاعر نفسه . (٣) أي شيء . (٤) ذكرتني .
(٥) منتظمة الأعضاء . (٦) نوق مشهورة بالجودة كانت لشخص اسمه مداحي .
(٧) أظفر به . (٨) الذي أريده . (٩) أحتضنه .

٦ — السبب المِمْنَعْني وظَهَرْ لي مْخَالَتُــه
يتجزْع يبطِنْ كل من قيرِبْت أخالته[1]
يطْمَحْ في القَلْبْ من أمُّه لي عِين خالتــه
على الريق بدري ساقيني المعلقم خالته[2]

*

٧ — الليله الغرام رافَعْتُه عنــد القــاضي
قال لِيْ والمحــامي الكان معاك شن قاضي
أولى الاختصار ، روح يا « ابْ حسن » لا تقاضي
في جهنم رمـــاني ، أصبح[3] مِنَقّصن وقاضي

*

٨ — النــاس الرّقَيْقين والنِّقِرَيْب غلدوا[4]
كدابين ، مِثِلْ داكَ الزّوِيل ما بْيِلْدوا
يوم ابيض أَلِمْ أنا في زويلي وقِلْدوا[5]
انت الصيد إلى انْباع بالدراهم جِلْدُو

*

٩ — شــالت نومي بْرَيْبَةَ النْعيسين الغــافية
حالي يحنن الكافرْ ابْ كِبِدْتَن جافية

---

(١) أخالطه ، مع تخفيف الطاء إلى تاء ، أي أحتويه بين ذراعي . (٢) خالطه .
(٣) أصبحت في الأصل ، لكن حذف ضمير المتكلم المفرد المسند إليه الفعل ظــاهرة لغوية .
(٤) غاظوا . (٥) أحتضنته .

حَرْبَتَه في المَقْصَارْ أحمدَ يقول ليْ شافية
هيله العز حَرَسْ منَ الجدود مي لافيـــة (١)

*

١٠ – شِنْ تَشْبَهْ بَـلاَ الدَخْلَنْ خديرَه وَدَاشَنْ
سِمْعَنْ نَقْرَ الصَغِيرْ اسَارقن واتمَـاشِنِ
في بوسَن المصير لابسَات قماش يتفَاشَنْ
جاتني بَرَدت حيلن بَعِـد ما هاشن

وأود منذ البداية أن أقرر أن اختياري لهذه القصيدة دون غيرهـا من قصائد الشاعر نفسه أو قصائد غيره من الشعراء إنما يتحكم فيه العامل الاقتصادي الصرف ؛ فهذه القصيدة – دون غيرها مما هو بـين يدي من شعر – قد اشتملت على معظم جوانب التجربة التي نحن بصدد استكشاف أبعادها وصور التعبير عنها في هـــذا الشعر القومي ، تجربة الحب ، من حيث هو آثار نفسية يحسها الشاعر . وهذه الجوانب تصادفنا مفرقة في قصائد أخرى . ومن هنا كان في اقتصارنا على هذه القصيدة اقتصاد في الحيز ، ووفاء بالغرض في الوقت نفسه .

في الدوبيت الأول من هذه القصيدة يحدثنا الشاعر عن سهره طوال الليل ، فلا يسمح للنوم أن يداعب عينيه ، وكيف أنه يحن إلى محبوبته حنين النوق بخاصة حين تكون شفوقاً فتنهمر عيناه بالدمع . ثم يتساءل عما يمكن أن يكون قـــد ارتكب من ذنب أدى إلى هجر محبوبته له

(١) ليس عن طريق الكسب .

فكان جزاؤه هذا الأرق وهذا النحيب . ثم ينهي هذا الدوبيت بدعوة محبوبته إلى اصطناع الرحمة معه ، وأن تجود عليه بنظرة تشفيه من كل ما ألم به ، ويكون أجرها بعد ذلك عند الله .

وهذه المعاني مألوفة ولا شك عند المحبين العاشقين ، ولكن الشاعر كان هنا أصيلاً وصادقاً في تعبيره عنها . ويكفي أن نتأمل قوله « أقيم الليل على ساق » في التعبير عن السهر الذي لا يتخلله نعاس ، وقوله « وحن كحنين شفوق النوق » فقد اختار أشد أنواع الحيوان معاناة لمشاعر الحنين ، هذا إلى أن ترتيب الشطرات ، أو ترتيب المعاني ، يعكس في وضوح منطق الشعر لا منطق العقل ؛ فهو يواجهنا في البداية بصورة لحالته النفسية ، ثم يبحث بعد ذلك عن الأسباب التي أدت به إلى هذه الحالة حتى تكون تبريراً له ولنا .

وأخيراً لا يستطيع الإنسان أن يخطىء منذ هذه البداية أن يحس وراء هذا الكلام بشاعر غزل رقيق شفاف المشاعر والرؤي . وهي خاصية واضحة كذلك في بقية القصيدة . ولعله من أرق الشعر قاطبة قول الشاعر في نهاية الدوبيت الثاني : « يا روح اب حسن قولة سلام شن فيها ؟ » . حقاً ! ماذا في أن تلقي عليه بكلمة السلام ؟ وأي ضير يلحقها من هذا؟ إنه لم يسأل محبوبته هجراً أو فحشاً ، بل سألها مجرد التحية وهي — على بساطتها — تعني الكثير بالنسبة إليه ؛ إنها تطفىء النار التي تضطرم في أحشائه ، نار الصبابة والوجد ، وتريحه من عناء السعي والمحاولة التي امتدت زمناً لأن هذه المحبوبة تجفل دائماً منه وتتوارى بعيداً عنه .

أما الدوبيت الثالث من هذه القصيدة فقد مر بنا من قبل في سياق

الحديث عن وصف الشاعر لمشية محبوبته وتثنيها ودلالة ذلك على صفات بعينها في تكوينها الجسماني . وقد رأينا هناك كيف أن مشيتها هـذه قد دقت عظمه وأشعلت فيه النار ، ولكنه لا يملك إزاءها شيئاً ؛ كل ما يملكه هو أن يجلس وينفس بالبكاء عن لاعج مشاعره ، لا يدخر في هذا وسعـاً ، حتى إن رموش عينيه تساقطت من كثرة ما انهمر من عينيه من دموع :

من سيـل دمعي انا رشرش عيوني اتقلع

وإلى هنا يكون الشاعر قد حدثنا بما يحدثنا به الشعراء العشاق عن سهره الليل ، وحنينه ، ومعاناته لابتعاد من يحب ، وعن صبره وطويل احتماله ، وعن نار الحب التي تأكل الأحشاء ، وعن بـكاء المحب الذي لا يملك سوى البكاء . وهو في كل هـذا يصور لنا جوانب من تجربة الحب لدى شاعر صادق في الشعور وصادق في التعبير .

ثم يمضي الشاعر في القصيدة فيحدثنا في الدوبيت الرابع عن النسيم الذي هب عليه فأيقظه لمحظته من النوم ، وحرم عينيـه الغمض طوال الليل . ولا بد أنه نسيم معنوي ، مجرد ذكريات كان الشاعر قد انصرف عنها بعد أن خلفت له الجراح ، ولكنه يعود فجأة إلى هذه الذكريات ، أو يعيده الغرام إليهـا ، فينكأ جراحه التي كانت قد التأمت ، حين يذكره بفتاته ذات الجسم المتناسق الأعضاء (المحسّلة) الجميل .

وإذن فالشاعر يحدثنا هنـا - بالإضافة إلى ما سبق - عن عودة الغرام فجأة ودون إنذار لكي ينكأ الجراح التي اندملت ، ومع ذلك يقف المرء أمامه عاجزاً .

ولكن تجربة الحب ليست معاناة قاسية كلها ، وليست حزينة أو مؤلمة في كل جوانبها ، بل هناك جوانب منها تتوهج بالرغبة ، ويشيع فيها التفاؤل . ففي الدوبيت الخامس من هذه القصيدة يحدثنا العبادي عن خروجه للمغامرة على جمل شديد المراس ، قاصداً الظفر بفتاته . وإنه ليمني نفسه بيوم صفاء يقضيه معها وينقلها بين أحضانه :

يوم أبيض ألم أنا في الزويل الدايره
من إيدي اليمين لعن شمالي أضايره

ولكن ذلك ليس بالأمر اليسير ، بل هو مجرد أمنية مشرقة ، وإلا فإن الشاعر نفسه يسرع في الدوبيت السادس فيحدثنا عن دلال محبوبته وتمنعها وفرارها منه كلما أوشك أن ينالها :

يتجزع يطن كل من قربت أخالته
يطمح في القلب من أمه لي عن خالته

والواقع أن العبادي يصور دلال محبوبته تصويراً شعرياً من الطراز الأول ؛ فهو يصور لنا حركتها في التمنع والدلال كلما اقترب منها تصويراً دقيقاً وصادقاً ، يتمثل في استخدامه الفعلين « يتجزع » و« يطن » ، وفي استخدامه لهما متجاورين بما يوحي بتتابع الأفعال واطراد الحركة . ولا بد أن الشاعر يحاول في رشاقة وخفة ولباقة أن يمسك بها ، وبسبب هذا نفسه فإنها تستطيع أن تفلت منه عند كل محاولة . مطاردة رشيقة من الشاعر وهروب أرشق من « الصيدة » المحبوبة .

ثم تصادفنا في الدوبيت التالي فكرة « قاضي الغرام » ، التي تتمتع بكثير من الشعبية ، فنجد الشاعر يقرر بشكواه إلى هذا القاضي الذي تخصص في حل مشكلات العشاق ، ولكن القاضي يدرك أن لا حيلة له بهذه الشكوى ، لأنه لا قِبَلَ له بالمشكو . وهو – منعاً من أن تطول القضية دون جدوى – ينصح الشاعر باختصار الطريق و « سحب » القضية والاستسلام للخصم . وهو بذلك قد أسلم الشاعر إلى طريق العذاب دون غيره ، إلى جهنم الغرام ، حيث تأكله النار وتأتي عليه .

وجدير بالتأمل في هذا الدوبيت قول الشاعر : « أولى الاختصار ، روح يا (اب حسن) لا تقاضي » ، وذلك في باب الدلالة على رقة الشاعر وروحه الغزِل .

ثم يأتي الدوبيت الثامن فيحدثنا فيه الشاعر عن تفرد محبوبته في باب الحسن ، حيث لا يستطيع أن يدعي إنجاب مثلها أي شخص ، سواء أكان ناحل الجسم أم سمينه ؛ فهي نسيج وحدها ، حتى في الأصول التي أنجبتها . ولعل الإشارة إلى النحول والسمنة يراد بها الفقراء رقيقو الحال والأغنياء الذين كان غناهم عن طريق الكسب وليس تراثا قديماً . ويعيننا على هذا الفهم قول الشاعر في نهاية الدوبيت التاسع عن محبوبته :

هيله[1] العز حرس منّ الجدود مي لافيه

فهي تمتلك العز الذي نشأت في كنفه ، وهي وارثة له من جدودها ، وليس عزاً محدثا . إنها باختصار من بيت نعيم أصيل ، وللنعمة آثار تنعكس على أصحابها .

---

(١) هيله : هيلها : حقها وملكها .

ويتطور الشاعر بهذا المعنى – على غير المألوف في الدوبيت إلا في النادر – فنجده في الدوبيت العاشر والأخير من هذه القصيدة يقرن بين محبوبته وبين الظباء اللائي سمعن صوت صفير الصياد فتفرقن فزعات . وتشبيه المرأة بالظباء شيء مألوف ولا شك ، ولكن الشاعر هنا استطاع أن يتلاعب بالألفاظ فإذا به يجعل حديثه عن الظباء إشارة إلى فتيات الحي الأخريات اللائي خرجن عند العصر يتباهين (يتفاشن) بما عليهن من ثياب ، ثم يقارن هنا بين محبوبته وبينهن فيقدم إلينا صورة درامية يجسم فيها هذه المقارنة حين يقول :

جَاتِنْ برّدت حيلن بعد ما هاشن

فعندما برزت إليهن (جاتن · جاءتهن) أخمدت نشاطهن وجعلتهن ينكمشن بعد أن كن قد انتشرن . والمقصود من هذه الصورة أن اختفاءهن قد اقترن بظهورها ؛ (إذا برزت لم يبد منهن كوكب !) .

* * *

هذه بعض جوانب تجربة الحب كما عبر عنها شاعر غزل في إحدى قصائده . ولا شك في أن هذه القصيدة لم تستقص كل جوانب هذه التجربة ، بخاصة حينما ننظر إليها في دائرتها الواسعة ، حيث يكاد يكون لكل شيء صلة ما من قريب أو بعيد بها . وفي المسرحيات الشعرية التي كتبها الشعراء القوميون قدر هائل من الشعر الذي يتصل بهذه التجربة ، حيث يمثل الحب عصب هذه المسرحيات . ومعنى هذا – كما قلنا في بداية هذه الفقرة – أن استقصاء شعر النسيب والغزل يحتاج إلى عمل مستقل ، ويكفينا هنا ما توقفنا عنده من المعالم الكبرى .

المدح والرثاء

من الموضوعات التقليدية التي عرفها الشعر العربي الفصيح منذ عهوده الأولى موضوعا المدح والرثاء. وما زال هذان الموضوعان يظفران بعناية الشعراء حتى وقتنا الحاضر، وان أخذ موضوع المدح بصفة خاصة في الاختفاء في العصر الحديث شيئاً فشيئاً حتى أوشك أن ينقرض في وقتنا الراهن، وتحل محله أغراض أخرى ربما كانت متطورة عنه.

ومهما يكن من شيء فإن الشاعر القومي في السودان قد عرض في شعره لنفس هذين الغرضين وإن لم ينالا منه اهتماماً واسعاً. فبغض النظر عن قصائد المدح المأجورة بطريقة أو بأخرى، التي قالها بعض شعراء المدينة القوميون، تبقى كمية الدوبيت في هذين الغرضين ضئيلة نسبياً.

وربما كان من أسباب هذه الضآلة أن دواعي المدح لم تكن متوافرة، أعني المدح الذي يتعرض فيه الشاعر لشخصية من الشخصيات بالثناء لمجرد إعجابه المحض بها، ودون ارتباط لهذا المدح بواقعة بعينها. ولذلك فإن الشعر (الدوبيت) الكثير الذي قاله شعراء وشاعرات في مدح الزبير ود رحمه مثلا هو شعر حماسي أكثر منه شعر مديح؛ لأن القصائد

التي قيلت فيه قد ارتبطت بالحروب التي خاضها وبمواقف بعينها له فيها . ومن ثم يخرج قدر كبير من الشعر الذي قد يحسب في باب المدح إلى باب الحماسة . ويبقى بعد هذا الشعر الذي يمجد الشخصية لذاتها ، لصفات فيها ليست الشجاعة إلا واحدة منها . فإذا نفينا عن الشاعر القصد إلى نفع شخصي من المدح الذي يقدمه ، بخاصة في البيئة البدوية ، حيث لا تعرف أو لا تشيع ظاهرة التكسب بالشعر ، عندئذ يكون طبيعياً أن نجد كمية الشعر التي قيلت في المدح ضئيلة نسبياً .

وكذلك الأمر بالنسبة للرثاء ؛ فالرثاء لا يعدو أن يكون – كما هو معروف – صورة من صور المدح اختلطت بمشاعر الحزن لفقد الممدوح . ففي الوقت الذي ينفس فيه الشاعر عن حزنه لفقد شخص عزيز على نفسه يجد نفسه بالضرورة يعدد مآثر المرثي وصفاته المضيئة . وإذن فمن خلال الحزن ينطلق المدح فيكون رثاء . ولعل هذا هو السبب في أننا قرنا بين المدح والرثاء في هذا الفصل .

ولما كان من المكروه في البادية أن يدع الرجال الحزن يستبد بهم أمام فقد واحد منهم ، حيث يشيع مبدأ أنه لا يليق بالرجال أن يجزعوا من الموت أو أن يبكوا كما تبكي النساء – لهذا كان الشعر الذي قاله الرجال في الرثاء ضئيلاً نسبياً ، في حين ترك هذا الباب مفتوحاً على مصراعيه .

وسوف نعرض فيما يلي بعض النماذج الشعرية التي تمثل هذين الغرضين.

أ – المدح :

يروى للشاعر محمد ود أبو شوارب (من قبيلة الركابية) قصيدة

يتحدث فيها عن شيوخ الشكرية ، وفيهـا يقول عن الشيخ إبراهيم أبي سِنْ :

وَّخرته امتشـــال صحبي المطلّع كيفي
أبْرَاهيم ثَبَات عقـــلي وَدَرَقتي وسيفي
مطمورة غلاي ، مونة خريفي وصيفي
سُتْرة حالي في نَسَايَ وَجناي وضيفي

ومن هذا الدوبيت تتحدد أمامنا العلاقة بين المادح والممدوح ؛ فقـد ذكر الشاعر أن الشيخ إبراهيم يعني بالنسبة إليه أشياء كثيرة . فهو يعني الصداقة التي تجلب المسرة ، والرأي الراجح الذي يلوذ به عندما تحزنه الأمور فيشير عليـه بالصواب ، والدرع الذي يتقي به هجمات العـــدو وضرباتهم ، والسيف الذي يسله على أعدائه . وهو بالإضافة إلى كل هذا ذخر للشاعر ، يستمد منه أسباب حياته (مطمورة غلاي = مخزن الغلال) ومئونته اللازمة على مدار السنة . وهو بعد هـــذا وذاك إنسان يعتمد عليه الشاعر اعتماداً كلياً في أن يعيش مستور الحال هو وكل من يعول من نساء وأبناء ، ومن ينزل به من ضيوف .

(في رواية أخرى لهذا الشعر غير مؤكدة يرد الشطر الأخير هكذا :

المـــأمون عليه عِرْضي وَولادي وضيفي

والمعنى واحد تقريبا ، وإن غلب على الرواية الأولى طـــابع التعبير البدوي .)

ونلاحظ بعد كل هذا أن الصفات التي وصف بها الشاعر ممـــدوحه

كلها نابعة مباشرة من العلاقة الإنسانية التي تربط بينهما . فالشاعر يتحدث عن صفات لا يكتفي بمجرد معرفتها في الممدوح بل هو يلمس آثارها المباشرة في حياته لمساً قوياً . وفي مثل هذه الحال لا نجد أنفسنا في حاجة للبحث عن الدافع أو الدوافع التي حدت بالشاعر إلى قول هذا المدح ؛ فقد دلنا عليها في المدح ذاته . ومع ذلك فإننا لا نستطيع في المثال السابق أن نتهم الشاعر بالتكلف أو الصنعة ، بل الأحرى أن نلمس فيه روح الصدق ، على عكس ما نتوقع في الشعر الفصيح في مثل هذه الحالة .

وعلى كل حال فإن هذا الأسلوب او الاتجاه في المدح يختلف اختلافاً بيناً عن الاتجاه الآخر الذي يتمثل لنا في الشعر الذي يروى لمحمد ود أحمودة (من قبيلة العادنية) في مدح الشيخ عمارة محمد أحمد أبي سِنْ ، حيث يقول :

مما قام صغير ما جاب كِلمَتَنْ ضالْعَه
واتْبَرْسَمْ ضِحِك وِكت الحبش جت طالعه
وكت الشوف بشوف يوم القلوب متخالفه
صدرك زحمة النارَ ام هبوباً قالعه

ففي هذا الشعر نجد نوعاً من التجرد لم نلمسه في دوبيت أبي شوارب ، حيث لا يشير الشاعر إلى نوع العلاقة التي تربطه بالممدوح ، وحيث تستغل الصفات التي يمدحه بها عن كل مأرب شخصي .

فالممدوح شخص مهذب النفس ، وهذا التهذيب طبع فيه كأنه وارثه ،

وليس اكتساباً . يعرف هذا كل من عاشره منذ أن كان صبياً صغيراً، فهو منذئذ لم ينطق بكلمة هجر أو يتحدث حديثاً معوجاً .

وهو حين تجمعت جيوش الحبش وشنت حملتهـا علت وجهه ابتسامة سخرية (اتبرسم) ؛ فهو الفارس المعلم الذي يهش للمعارك والحروب . إنه لا يخشى اللقاء أو يجفل منه ، لكنه يغشى المعركة حين يحتدم أوارهـا وتجزع القلوب « تتخلع) من غشيانها . وهو لا يضيق بالحرب الشديدة التي يتطاير شررها .

وخلاصة كل هذا أن الممدوح مهذب النفس ، ومقدام جريء في الحروب. وليس في هذا وذاك انعكاس مباشر أو غير مباشر على حيـاة الشاعر أو على شخصه .

وعلى هذا نستطيع أن نقول إننا نلمس في الدوبيت الأول اتجاهـاً « ذاتياً » في المـــدح ، في حين يتمثل لنا في الدوبيت الثـــاني الاتجاه « الموضوعى » . وليس هنا مجال الفصل في أي الاتجاهين أنسب في المدح وأصدق ؛ لأن هذه القضية لا معنى لها بالنسبة للشعر البدوي ، حيث يكون الصدق رائد الشاعر ، سواء أكان ذاتياً أم موضوعياً .

وكما مدح ود أحوده الشيخ عمارة مدحه كذلك الشاعر المعـــروف بالحردلو . وفي هذا المدح نجد إشارة إلى كرم الشيخ عمارة ، وكيف أنه كانت له أعطيات يمنحها بعض الناس ، دون تخصيص لمن ينالون من هذه الأعطيات ، أعني دون أن يقرر الشاعر نفسه أنه واحد من هؤلاء . ومن ثم يجري وصف الكرم للشيخ عمارة مجرى عاماً فلا يجوز لنا أن نستنبط أن المدح الذي ناله هو أثر مباشر لعطاياه للشاعر .

يقول الحردلو :

إن أدّاك وكتر ما بقُول أديت
أبْ دَرَقَ الموشح كله بالسوميت
أب رِسْوَه ال بِكْسُرْ حجـــر ورود سيتيت
كاتال في الخـــلا ، وعقبانـ كريم في البيت

فهذا الممدوح كثير العطايا ، ولكنه لا يمن على من يعطيه أن أعطاه، بل إنه ليستحي من مجرد ذكر هذا . وصفة الكرم هذه التي يتحلى بها الممدوح مع إنكاره لذاته تحمل طابعاً عاما ؛ فلم يخصص شخصه أو أي شخص آخر بنوال ذلك العطاء السخي ، بل جعل الكلام للمخاطب (إن أداك) ، أي مخاطب .

ثم من صفة الكرم المطلقة ينتقل الشاعر إلى صفـــة الفروسية في الممدوح ؛ فهو صاحب درع موشح بالخرز ، أي درع مُعْلم بين الدروع ، حتى يكون معروفاً ومتميزاً في المعارك ، وهو الأسد الذي يخشى الناس الاقتراب من المكان الذي يقيم فيه ، ولو أنه شاء لحجز النـــاس ومنعهم من ورود الماء في نهر سيتيت ، مع أن ماء النهر ليس كماء العيونـ ، يمكن أن يحتكره أحد من الناس ، بل هو ماء مشاع يحق لكل إنسان أن يروي منه ظمأه . ومعنى هذا أن لهذا الممدوح مهابـة عظيمة في نفوس الناس ؛ فهم يجلونه ويكبرونه في كل مـكان ، ويحسبون لسطوته ألف حساب .

ثم يختم الشاعر دوبيته بشطرة يركز فيها الصفتين الشاملتين الأساسيتين

والتقليديتين في باب المديح ، وهما صفتا الشجاعة والكرم ، اللتان تكونان معاً معنى المروءة ، وتصنعان معاً مبدأ الفتوة القديم ، فيقول إن هذا الممدوح رجل قتال وحرب ، حيث يكون قتال وحرب ، ولكنه في بيته إنسان كريم بكل ما تدل عليه كلمة الكرم من معنى .

وهكذا يظهر لنا الحودلو كذلك موضوعياً في مدحه ، ولكنه كذلك – فيما يدل عليه الشعر نفسه – صادق في هذا المدح .

والواقع أننا من خلال النماذج القليلة الماضية نكون قد ألممنا بالصفات الأساسية التي تعكس لنا صورة الإنسان الفاضل كما يمكن أن تتمثل في بيئة يغلب عليها الطابع البدوي . ومن خلال ذلك نتعرف على المبادىء والقيم التي تسود في هذه البيئة . ولكن الصورة ربما اكتملت وازدادت خطوطها تأكداً ووضوحاً عندما نستعرض كذلك بعض نماذج من الدوبيت في الرثاء ، الوجه الآخر للمديح .

ب ــ الرثاء :

من الطبيعي أن تصادفنا في نماذج الرثاء نفس الصفات الحميدة التي تولاها شعر المدح بالتصوير . ولكن ليس الرثاء مجرد مديح وتكرار لصفات المرثي في حياته ، بل يقترن بذلك في الغالب الشعور بالموت ، ومحاولة فلسفة الواقع فلسفة معينة من خلال هذا الشعور . ومن ثم فإننا نتوقع في الرثاء دائماً أن يكون أرحب رؤية من المدح ، وأعمق منه شعوراً وأخصب . ثم إن الرثاء يخلو من الشبهة التي تجعلنا أحياناً نسيء الظن بالشاعر حين يمدح ، شبهة التكسب بالشعر ؛ فالغالب أن

يكون الرثاء تطوعاً ، يبـادر به الشاعر تعبيراً عن مشاعره ، دون أن يبتغي من وراء ذلك كسباً خاصاً . ومن أجل هـذا يظل شعر الرثاء مقبولاً في كل عصر وكل بيئة ، في حين تختلف النظرة إلى شعر المدح .

وإذا كنا قد تحرينا في الجزء الأول من هـذا الفصل الاقتصار على نماذج من الدوبيت البدوي ، التماساً لصدق الشاعر ، فإننا في حديثنا عن الرثاء هنا لا نجد ضرورة لهذا التحرج . ولهذا سنعرض هنا نماذج تشمل البادية والمدينة على السواء .

ونبدأ بالإشارة إلى القصيدة التي رثت فيهـا بنونة بنت الملك نمر أخاها عمارة الذي مات حتف أنفه . فهذه القصيدة تعكس لنا نظرة البادية إلى موضوع الموت ، وكيف أنه عار وعيب أن يموت الإنسان على سريره ، أي أن يقعد في انتظـار الموت ، لا أن يسعى هو بنفسه إليه . فليس في أن يموت الإنسان في فراشه أي مزية ، وإنما الشجاعة كل الشجاعة في أن يلقي الإنسان بنفسه في موارد التهلكة ، دفاعاً عن شرف ، أو مبدأ ، أو عقيدة . ولهذا فإن رثاء بنونة لأخيها هو عتاب ولوم أكثر منه رثاء . يتضح هذا في قولها :

ما دايرا لك الميته ام رمـاداً شح
يا ريت يا عشـاي بدميـك اتوشح
وكت الخيل يقلبن والسيف يسوّي التح
والميت مسولب والعجاج يكتح

فتقول إنها لم تكن تريد لأخيها هذه الميتة حتف الأنف ، بل كانت

وتمنى له أن يموت في أرض المعركة ، مقتولاً ، ومضرجاً بدمائه ، حيث يحمى وطيس المعركة ، فتثير الخيل الغبار ، ويلتحم المتنازلون بالسيوف ، وحيث يتساقط الموتى تحت غبار المعركة الثائر .

والواقع أن بنونة هنا تعكس مفهوم البادية للموت ، والقيم التي ترتبط به في بيئة ترفع من قدر الفارس وتنحني إجلالاً أمام سقوطه صريعاً في أرض المعركة . ولهذا فالحرقة التي تستشعرها بنونة هنا ليست حرقة الاحساس بالفقد ، بل هي حرقـــة المرارة – إذا صح التعبير – التي تستشعرها لموت أخيها حتف أنفه . ولهذا أيضاً يمكننا أن نقول إنها هنا لا ترثي أخاها بل ترثى له .

أما نموذج الرثاء الحقيقي الذي يحمل الصورة الإيجابية للرثاء في البادية فيتمثل لنا في قصيدة الشاعر المعاصر الشيخ احمد عوض الكريم حمد أبو سن التي يرثي فيهـــا الشيخ حمد محمد أبو سن . ونعتذر عن إيراد نصها الـكامل هنا ، لأننا نرى فيها خلاصة شعر الرثاء البدوي .

يقول الشاعر :

العَلَمَ المِجَبَّرْ في الغَرِبْ والشرق
ذهابه بِقَي لِنَا أسرع من لَمعَةَ البرق
زايله الدنيا دار الفرق .

*

بيومَ الأحَدَ غَابِتْ علينـــا عطارد
الشَمس والقمر والزُحَلَه قيـــد الشارد

الفارسْ المَسبُوق بَقرَ النَّلِي المِزْارِدْ
عَسفَنَتْهُ العبوس، بحْرَ المحيط للوارد
زايله الدنيا دار الفرق

*

زايله الدنيا هَدّتْ مُشْرَعَ العطشانة
الجَمْعَ المُغرِبْ، ناسْ جَدّة والرّطانة
خليفة عكرمة الفياض ثبات أوطـانه
كَتَمْلَة دار ابوه النّفِي الجِلّة والفي البُطانة
زايله الدنيا دار الفرق .

*

الموت كاسه داير مـاشي فوقـنا عموم
والأيام مُعَدّدة وعِدْهـا المحتوم
البُرَكه ام نظيراً في البلد معـدوم
ما يدخل قبور تبقى لنـا في كاكوم
زايله الدنيا دار الفرق .

*

راحْ بازْلَ الحمول ال للضعيف مِتْوَلّي
أبو قَدحاً سبيل للشّدْ وللنّجا يدَلّي
أكان الدنيا بي طَرَبَ الأيام بتَنْصَلْ

كتير أرشد يتامى وللمشامي مسلّي
زايله الدنيا دار الفرق .

*

عرضه وفرضه لامن أفنى ما فكالن
مواعين الكرم تمتم نقباص وكالن
خلوات النميل صوت الجراد عكالن
يكفيهن صوانيثا بديع اشكالن
زايله الدنيا دار الفرق

*

ضكر وجواد رءوفاً طبعه ما هو مسيخ
بذل المال وأصبح في البلد تاريخ
مرفق بالضعيف ، لي ضيفه أكله تبيخ
ياخد الليل تعبد وبكره يحكم شيخ
زايله الدنيا دار الفرق .

*

حرن تور العنز لازم لقاهن يوت
حرم بالطلاق بلد الدرك ما يفوت
إن طال العمر يوم الأجل مثبوت
سبيل الأولين والآخرين ، الموت
زايله الدنيا دار الفرق .

في مطلع هذه القصيدة (وهو دوبيت مكون من شطرتـــين فقط كاملتين وشطرة منقوص ثلثها) يحدثنا الشاعر عن وقع الخبر ، كيف أن الناس أصيبوا بالذهول لسرعة ما فارقهم ذلك الزعيم البارز المعروف فى كل مـــكان في الشرق والغرب . ولكن من قال إن إنساناً في هــذه الحيـــاة باق وهي نفسها زائلة ؟ كل ما في الأمر أنهـا تحدث الفراق بين الناس .

وفي الدوبيت الأول يؤرخ الشاعر لوفاة المرثي تاريخاً فلكياً يعكس معنى النحس وفداحة المصاب في ذلك اليوم ، يوم الأحد ، الذي تمت فيه الوفاة . ثم هو في الشطرتين الثالثة والرابعة من هذا الدوبيت يصف الفقيد بصفة المروءة ، فيتحدث عن شجاعته في الشطرة الثالثة ، رامـــزاً إلى ذلك بأنه سواق الخيول المحتشدة (بقر التلي : الخيل — المزارد : المتلاصق) ، ثم يتحدث عن كرمه في الشطرة الرابعة ، وكيف أن جوده — كالبحر — لا ينفد (بحر المحيط للوارد) ، وإن هصرت الحياة (العبوس) عوده .

هنا تصاغ لنا الحقيقة صياغة درامية لا نجدها في حالة المدح . فالشاعر لم يقتصر على مجرد ذكر صفتي الشجاعة والمروءة ونسبتها للمرثي ، بـل قرن هاتين الصفتين المشرقتين بصفة مناقضة في طبيعة الحياة ، تجعلهـــا حرباً على الإنسان وعلى الإنسان ذي المروءة بخاصة . إنها صفة الزوال ، التي تعكس حقيقتها الجوهرية .

وفي الدوبيت التالي يعبر الشاعر عن معنى الكرم في حيـــاة المرثي مرة أخرى فيصفه بأنه مورد الميـــاه الذي يقصده العطاش تعبيراً عن عن كونه مقصد المحتاجين . ولكن الصورة تستكمل كيانهـــا الدرامي

عندما نعرف أن الدنيا – الزائلة – قد هدمت هذا المورد . ثم تظهر في هذا الدوبيت صفتان جديدتان من صفات المرثي هما أنه يصلح بين القبائل، وينجز وعده .

ثم يلي ذلك حديث عن الموت وتأمل في الحياة . والشاعر هنا يصف الموت بما يصفه به كذلك أصحاب الشعر الفصيح ؛ فهو كأس تدور على جميع الناس ، ولا بد لكل شخص أن يجرعها يوماً ما ، مهما طال الزمن . إن لكل شخص يوماً معلوماً لن يخطئه . إنه الوعد المحتوم .

ثم نمضي مع القصيدة فنجد من صفات المرثي – غير التي سبقت الإشارة إليها – أنه كان يتولى حماية الضعيف ، ويأخذ بيد اليتامى ، ولا يخيب رجاء لمن يقصده . ثم هو قد ظل يحفظ عرضه ويحافظ على أداء الفروض إلى أن قضي ، لم يتهاون فيها . أما مجلسه فدائماً يعج بالناس ، طائفة منهم تمضي وأخرى ترد ، كأنهم أسراب جراد . وكل هؤلاء يجدون لديه الطعام الوفير أشكالاً وألواناً . ثم إنه شهم ورءوف ، مع لطف في الطباع . وهو يقضي الليل في تعبد ، حتى إذا أصبح الصباح راح يقضي بين الناس ويحكم بينهم .

هذه هي مجموعة الصفات التي كان المرثي يتحلى بها ، وهي صفات تناسب منطق الحياة في البادية أو الحياة القبلية ، وتصور مثلها العليا .

ثم يختم الشاعر مرثيته بنفس الفلسفة الأولية في أمر الحياة والموت، فيقرر أن عمر الإنسان مهما طال لا بد أن يوافي أجله في يوم محدد من قبل ومقدور . وهو بذلك يعبر عن الإيمان بالقضاء والقدر ، وأن

المصير بيد الله ، لا يعلمه سواه . ومع أن الإنسان يحزن لموت عزيز لديه كأنه يعرف الموت لأول مرة فإن الواقع أن الموت هو الحقيقة التي عرفها الأولون وسيعرفها الآخرون . إنه الحقيقة القديمة المتجددة على الدوام .

وكما سبق أن لاحظنا أن المدح قد يتخذ طابعاً تجريدياً موضوعياً فلا يكشف لنا فيه الشاعر عن علاقته الخاصة بالممدوح ، وعن الدوافع الشخصية التي دفعته إلى المدح ، كذلك نلاحظ هنا أن الشاعر في مرثيته السابقة لم يحدثنا عن انفعالاته الخاصة أو الشخصية بالمرثي ، ولم يصور لنا مشاعر الحزن التي يحسها هو شخصياً إزاء موت المرثي . إنه يتحدث – بدلاً من ذلك – عن الحزن العام أو الأثر العام الذي أحدثه فقد ذلك الإنسان . وربما كان من باب التجاوز أن نستخدم كلمة الحزن في العبارة السابقة ، إذا كنا نقصد بالحزن الشعور الجارف الذي يعتصر القلب ؛ فقد كان الحزن على فراق ذلك الإنسان – كما يستشف من المرثية – حزناً معنوياً .

وهذا الاتجاه أو الأسلوب في الرثاء يختلف بطبيعة الحال عن الأسلوب الآخر الذي يعكس لنا فيه الشاعر وقع حادث الفقد على وجدانه الخاص وفي حدود مشاعره الخاصة ، أي الذي يصور لنا فيه الآثار المباشرة التي أصابته بفقد المتوفي .

وعلى هذا فالاتجاهان اللذان عرفناهما في أسلوب المدح نستطيع كذلك أن نتعرف عليهما في مجال الرثاء ، بغض النظر عن اختلاف

الموقف في الحالين .

* * *

ويبقى الآن أن ننظر في نموذج من الدوبيت في الرثاء لشاعر مدني، يعكس روح المدنية ومنطقها وأسلوبها ، لنرى ما يمكن أن يكون هناك من وجوه اختلاف واتفاق بينها وبين البادية .

يقول الشاعر محمد علي عبدالله في رثاء الشيخ جعفر، من كبار خلفاء الختمية في مدينة الأبيض، وصديق الشاعر، قصيدة (لم تنشر) مطلعها :

نوح يا طرفي نوح يا صدري ضيق ما دام
مات رجل الفضيلة وقدوة الإسلام
مات شخص الوفا والبر والأحلام
فارق قومه لا مزموم ولاهُ مُلام

فالشاعر في هذا المطلع يدعو نفسه للبكاء وصدره لأن يضيق لفرط الحزن الذي أصابه . وهذه أول ظاهرة مغايرة لما رأيناه في مرثية أبي سن ؛ فالسماح للنفس بالبكاء، بل حث النفس على البكاء، يتفق ومنطق الحياة والعلاقات البشرية في المدينة . وفي المدينة تكون لكل شخص وظيفة خاصة ، حتى إذا ما توفي ترك آثاراً خاصاً في المجال الحيوي الذي شغل نفسه به في حياته . ولهذا فإننا نجد الشاعر هنا ينوه بمزايا المرثي بوصفه رجل دين ، فإذا به رجل فضيلة، وقدوة في التمسك بالدين ، يتحلى بصفات الوفاء والبر والرشاد .

وفي القصيدة يدافع الشاعر عن وقوفه أمام فقد صديقه موقف الضعف ، وعن بكائه إياه ، مما يؤكد لنا أن أسلوب الشاعر القومي في التعبير عن مشاعر الحزن يختلف بعامة في المدينة عنه في البادية ، ويظهر فيه الانفعال الشخصي أو الأثر المباشر على نفس الشاعر دون تحرج في المدينة ، في حين يتحرج الشاعر في البادية من إظهار ذلك فضلا عن التعبير عنه .

يقول الشاعر :

جعفر يا صديق فقدك كساني سقام
ونعيك في الأثير في صدري كالألغام
كيف ما أنوح عليك وأرتل الأنغام
وين أمسيت ، وين أصبحت يا ضرغام

هكذا يحدثنا الشاعر عن وقع النبأ على نفسه ، وهكذا يدافع عن وقوفه موقف الباكي على صديقه الراحل . ثم تأتي في الدوبيت التالي تبريرات من صفات الفقيد وأخلاقه :

كان مصلح كريم ، بل كان شجاع وهمام
كان طاهر تقي وكان ليناً خير إمام
كان طيب قلب ، وكان للشريعة زمام
عطر قبره يا مولايَ ، ظِللْه غمام

وكل هذه الصفات – سوى صفة الشجاعة ، إلا إذا كان المقصود بها

شجاعة الرأي – تتفق وشخص الفقيد خاصة، بوصفه أحد رجال الدين، كما رأينا كذلك في المطلع .

على أن الشاعر لم ينسَ – في غمار مشاعره الحزينة – أن يقف أمام الواقعة من حيث مدلولها العام فيبصر عندئذ بالمأساة التي تتكرر في الحياة كل يوم . وهو عندئذ يصرخ في وجه الدهر قائلاً :

مالك يا دهر لكل ساس هدام
قاسي ما بتلين، أفقدتنا المقدام
جعفر كان صفوح، كان مرشد الأيتام
والخلق الكريم كان خلقه ليهُ ختام

ولا أحسبنا في حاجة بعد هذا لأن ندل على الفرق في النظرة والتناول بين الشاعر البدوي وشاعر المدينة القومي بعد الذي رأيناه بينهما من اختلاف . ولا يبقى هنا إلا أن ننبه – مجرد تنبيه – إلى الفرق الواضح في لغة الشاعر هنا وهناك، وفي تراكيبه وروح التعبير بعامة . وهي ظاهرة تطرد – بعد – في سائر الأغراض التي تطرق إليها الدوبيت .

الفخر والهجاء

الفخر ظاهرة طبيعية في حيـاة الإنسان الفرد وحياة الجماعة على السواء . إنه يمثل الصورة الأولية لتأكيد الذات والاقتناع بالتفوق . ومن شأن كل إنسان أن يظن في نفسه التفوق ، على الأقـــل في ناحية من النواحي . وكذلك الأمر بالنسبة للجماعة ؛ فكل جماعة تربطها مقومات مشتركة ما تفتأ ترى لنفسها مزايا خاصة تفوق بها غيرها من الجماعات .

وأقول إن الفخر يمثل الصورة الأولية في إثبات الذات وتأكيدها لأننا نلاحظ أن الإنسان في البيئـات المتطورة حضاريا يحاول بلا شك – وككل إنسان – أن يثبت ذاته ويؤكدها ولكن بطرق أخرى عملية ، تتوارى خلفها الذات وإن ظلت تدل عليها . ولا يحدث – إلا في النادر النادر – أن يلجأ الإنسان في تأكيده لذاته في هذه البيئات إلى الحديث المباشر عن النفس ، فإن حدث كان هذا الحديث متسماً – في الغالب – بروح التواضع .

ومن ثم يمكننا أن نلاحظ أن الفخر بالنفس أو بالجماعة من حيث هو موضوع شعري هو أنسب بالماضي منه للحاضر ، وأنه لذلك قد أخذ في

التقلص بصورته التقليدية القديمة لكي تحل محله وسائل أخرى ملفوفة وغير صريحة هي ما يعرف في وقتنا الحاضر بوسائل الدعاية والإعلان .

إن الحديث عن النفس ثقيل ، بخاصة في عصر يتأكد فيه الإنسان كل يوم وكل لحظة أنه ما زال ضعيفاً أمام قوى الطبيعة الجبارة ، وأنه ما زال على أول طريق المعرفة رغم ما توصل إليه من كشوف .

وإذا كنا هنا نفرد لموضوع الفخر في الشعر القومي السوداني حديثاً خاصاً فلأن هذا الموضوع قد شغل الشعراء في فترة من الزمن فأفردوا له بعض نتاجهم الفني ، وإلا فإننا نتوقع وشيكا أن يجيء زمن — إن لم يكن قد جاء — يكف فيه الشعراء نهائياً عن قول الشعر في هذا الموضوع .

ونفس الشيء يمكن أن يلاحظ بالنسبة لموضوع الهجاء الذي جمعنا بينه وبين موضوع الفخر في هذا الفصل . فلم يكن بطريق الصدفة أو العمل العشوائي أن حدث هذا الجمع بينهما في إطار واحد ، ولكننا لاحظنا — سواء أصدقت هذه الملاحظة أم لم تصدق — أن الهجاء هو الصورة التي يستدعيها الفخر ؛ فهو الوجه الآخر لنفس العملة . فإذا حدث — على سبيل المثال — أن فخر شخص بحسبه ونسبه كان المعنى المقابل لذلك حطه من حسب الآخر ونسبه . فكما يكون الفخر بالحسب والنسب إذن يكون الهجاء بالطعن في الحسب والنسب . وكذلك الأمر عندما يفخر الإنسان بشجاعته ويهجو الآخرين واصفاً لهم بالجبن ، أو يفخر بقوته ويهجو الآخرين لضعفهم ، وهكذا .

فإذا كان موضوع الفخر قد أخذ يتضاءل في العصر الحاضر حتى

أوشك أن ينقرض فإنه يكون من الطبيعي كذلك أن ينقرض معه الهجـاء، بل ربمـا سبقـه في الانقراض؛ فليس كل فخر يستتبع بالضرورة هجاء .

* * *

أ ــ في الفخر :

إن إحساس الشاعر بانتمائه إلى القبيلة من أهم العوامل التي تساعد على بروز موضوع الفخر والاهتمام به . وقد كان هذا الانتماء سبباً في ظهور قدر من الشعر الذي يتغنى فيه الشاعر بمزايا قبيلته ومحامدها، أي الذي يفخر فيه بهـا . ولا شك أن شعور الانتماء القبلي في السودان كان في الماضي أقوى منه في الحاضر، بخاصة في مواطن النشاط السياسي حيث يغلب الشعور القومي العام على العصبية القبلية . وهـذه المواطن تتمثل في المدن والقرى أكثر مما تتمثل في الأقاليم والبوادي . ولهـذا فإننا نجد الفخر في الشعر القومي القديم أكثر منه في الحاضر، وكذلك نجد الفخر بالسودان جميعه، يظهر في المدينة لكي يحجب الفخر بالقبيلة .

وسوف نستعرض فيما يلي بعض النماذج الشعرية التي تمثل شعر الفخر، سواء على المستوى الجماعي، القبلي والقومي العام، أو على مستوى الفرد .

يروى للشاعر حسن خلف الله في الفخر بالجعلية، وهم يمثلون قبيلة من أكبر القبائل السودانية العربية، قوله :

احنا اولاد «جعل»، أهـل المُلُك بالأولى

واحنـا ملكنا معلوم ، خايله فيـه الصوله
واحنـا الفارسنـا بتيخفيشيه الدوله
واحنا الصاقعة ، كل الناس تقول : لا حولا !

*

احنـا اهـل السواقي البكر واسوقه
نهدي الصافنات للضيف ركوب ويسوقه
إن ضرب النحـاس إحنا بنشلع عوقه
القيان نـلاقيهـا وألوفـه نسوقـه

*

احنـا المابسمونا العـريب وكلاتـه
ونحن على ضهور الصافنـات صلاتـه
طبعناهـا من دار برقو لي فلاتـه
احنا بندخل الألف ان بقينا ثلاثة

فالشاعر يفخر هنا بقبيلته ، واصفاً لهم بأنهم كانوا منذ وقت مبكر أصحـاب ملك وصولجان ، أي أن الملك قديم فيهم . وهو ملـك واسع وعريض ومعروف لكل الناس ، يليق به السلطان والكلمة النافذة. وهم فرسان معلمون ، تحسب الدولة للواحد منهم كل حساب ، فـإذا هم خرجوا جميعاً لحرب كانوا كالصاعقة التي تنزل بالناس فلا يملكون من أمرهم إزاءها شيئاً ، إلا أن يحوقلوا (يقولون لا حول ولا قوة إلا بالله)

ويسألون الله النجاة .

ومن صفاتهم كذلك أنهم أهل استقرار وليسوا مشتتين في الأرض ؛ فهم يملكون الأرض الزراعية التي تنتج لهم الخيرات ، وهم في يسار من أمرهم فيستخدمون السواقي لري هذه الأرض . وهم أصحاب عناية خاصة بالخيل ، يحسنون تربيتها ويملكون الكثير منها ، حتى إنهم لا يرضون لضيفهم أن يسير على قدميه وهو في ضيافتهم ، بل يقدمون إليه الجياد الصافنات يختار منها ما شاء ، حتى إذا ما انتهت مدة الضيافة وآذن الرحيل ساق الضيف معه ما كان قد اختار لنفسه منها . أما إذا نادى منادي الحرب ودق النحاس إعلاناً لها نفرنا إليها نشعل أوارها ونلقي فيها السادة من أعدائنا فنسوق منهم ألوفاً أسرى . فنحن فرسان الخيل المعروفون بها لدى سكان الغرب ، من « برقو » حتى « نيجيريا » ، المشهورون بشجاعتنا ، حتى أننا نقتحم ميدان الحرب على ألف من المحاربين إذا اكتمل لنا من العدد ثلاثة .

هذه هي الصفات والمزايا التي يعددها الشاعر لقبيلته . وهي صفات ومزايا ترتبط – كما هو واضح – بالمثل العليا التي يأخذ النظام القبلي بها . وأبرز ما فيها الشجاعة والفروسية ، ثم يسار الحال وإكرام الضيف . وليست هذه بطبيعة الحال هي كل مزايا القبيلة التي يمكن أن يفخر بها الشاعر .

هذا هو الشاعر ود شوراني يفخر بقبيلته الكواهلة (شرق بادية البطانة) فيقول :

نحن الكَاهْلَة السودان بهابو فَسْلَنَا

نحن مؤرخ التاريخ مبهي نسلنا

نحن النما في مين يقدر يساوي فعلنا

إلا يكون شريفي عزيز وكاهلي مثلنا

*

نحن ابنا الزبير ، نبهَا وعزاز ورتوت

نحن النفي المجالس لينا أكبر صوت

نحن النفينا مجتمعات خصايل النفوت

السخا والصبر والرجله يوم الموت

فالشاعر هنا يتحدث بالمثل عما للكواهلة من مكانة في السودان كافة ، حتى إن الناس في كل مكان يحسبون للصبي منهم كل حساب . وهو نفس المعنى الذي صادفناه في النموذج السابق خاصاً بالجعليين .

ثم يذكر الشاعر كيف أن المؤرخين يعنون عناية خاصة بالكواهلة ، فيذكرون نسلهم بالفخر والإعجاب ؛ ذلك أنه ليس في الناس من يقدر على القيام بالأعمال التي يقوم بها الكواهلة ، إلا أن يكون شريف النسب (أي يتصل نسبه بالبيت النبوي) عزيزاً وكاهلياً مثلهم .

ونلاحظ هنا أن الشاعر يجعل قبيلته من الأشراف ، فلا يناظرها إلا من كان شريفي الأصل مثلها . والواقع أن معظم القبائل العربية في السودان ، وعلى وجه التحديد القبائل الكبيرة منها ، ترجع بنسبها إلى البيت النبوي . فالجعلية والشايقية والشكرية – ضمن كثير غيرها

من القبائل – ترجع بنسبها جميعاً إلى بيت النبوة . وهنا نجد ود شوراني قد استثنى هؤلاء الأشراف فيما يفخر به من خلال الكواهلة . وفي الدوبيت الثاني نجد الشاعر يحدد لنا أصل الكواهلة فيرجع بشجرة نسبهم إلى الزبير ، يعني الزبير بن العوام . ثم يضيف إليهم من الصفات أنهم أذكياء العقول ، أعزاء النفوس ، عظام (رتوت) ، وأنهم أصحاب الكلمة المسموعة النافذة حيثما ضمهم مجلس ؛ فرأيهم دائماً هو أصح الآراء ، وحكمهم أصدق الأحكام .

ثم يضيف الشاعر إلى الكواهلة من الخصال الكرم والصبر والشجاعة (والرجلة = الرجولة) في مواجهة الموت ، أي في الحرب .

وواضح أن هذا الفخر يلتقي في بعض نواحيه بفخر الشاعر حسن خلف الله بالجعلية ، كالكرم والشجاعة ، ولكن كلا من الشاعرين انفرد لقبيلته ببعض الصفات المميزة الخاصة .

وليس هنا مجال استقصاء الفخر الذي يقدم إلينا كل قبيلة ، وليس هذا من هدفنا على كل حال ، كل ما قصدناه هنا هو أن نقدم نموذجاً للفخر بالقبيلة وكيف أن هذا الفخر تكمن أسبابه ودواعيه في شدة إحساس الشاعر بانتمائه القبلي .

وحيثما يخف تأثير الانتماء القبلي لدى الشاعر ، ويبرز مكانه الانتماء القومي ، يتغير الموضوع ، فيتغنى الشاعر عندئذ بالسودان من حيث هو كل ، شرقه وغربه ، شماله وجنوبه ، أو من حيث هو وحدة قومية لها مقوماتها العامة المشتركة .

نسميه الفخر بالوطن ، فقد اتخذ ثوباً مدنياً من التعبير ، يغلب عليه طابع البساطة والوضوح . وهذا أمر طبيعي كذلك ، حيث يكون الإحساس بالانتماء إلى الوطن قوياً في المدن .

أما فخر الفرد بنفسه فغالباً ما يختلط بأشياء أخرى غير الفخر . والواقع أننا لا بد أن نكون حذرين في النظر إلى الشعر الذي يحدثنا فيه الشعراء عن أنفسهم ؛ فهم كثيراً ما يحدثوننا عن أنفسهم ، وهو أمر طبيعي في كل الشعر الغنائي الذي يعد الدوبيت شكلاً قومياً من أشكاله ، ولكن حديثهم عن أنفسهم لا يكون دائماً وبالضرورة من باب الفخر ، وإلا فإن قدراً كبيراً جداً من الشعر يصبح شعر فخر ، وهو أمر غير صحيح .

عندما نجد الحردلو مثلا يقول :

كم شُوَيّ لهن وقتاً عدال أيامي
شيخ الأتبراوي وماشي فيه كلامي
بالغَبّ والبيان ما بنطُلها الغنامي
ديك قِسْيَت على ناسَنْ كبار وسامي

*

كم شُوَيّ لهن في كتَنْره أو في قله
ووقتا شيخ مشايخ فوق حويل بدّله
الزول ال فارقته قبيل يا خيله
كان نلقاه يا هو ال بشفي مني العله

فإننا نحس بنبرة الفخر تتخلل هذين الدوبيتين ؛ فهو يقول في الدوبيت الأول إنه كان ذات يوم شيخاً نافذ الكلمة في المنطقة التي تلي نهر العطبرة من بادية البطانة ، وأن فتاته التي كان يعشقها آنذاك كانت عزيزة الجانب ، لا تخرج للعمل كغيرها من النساء فيراها كل النـاس حتى راعي الغنم ، بل كانت تقيم أبداً في خدرها ويقوم غيرها على خدمتهـا . وهي في الوقت الذي كانت فيه تمنحـه نفسها كان من الصعب على أعيان القوم وسادة الناس المعروفين أن ينالوا منها شيئاً . وقريب من هـذا الكلام ما يقوله الشاعر في الدوبيت الثاني . فهل كان الحردلو يقصد هنا أن يفخر بنفسه حقاً ؟ إننا أميل الى التردد كثيراً في القطع بإجابة إيجابية عن هذا السؤال . فهذا الحديث عن النفس لم يأت – فيما يبدو لنا – إلا عرضاً ، اقتضته التجربة القديمة أو استدعته ، عندما أصبحت هذه التجربة مجرد ذكرى .

ومهما يكن من شيء فإن الفخر على المستوى الفردي كثيراً ما يكون حكاية لأطراف من تجارب خاصة لها طرافتها ، سبق أن مر بها الشاعر .

ب ـــ الهجاء :

من المألوف أن ينظر الناس إلى الهجاء على أنه الوجه المقابل للمدح ، ولكننا أميل إلى ربطه بموضوع الفخر ؛ لأن المناسبة النفسية بين الفخر والهجاء أقرب . فالنقلة بين الفخر بالنفس وهجاء الآخر يسيرة وقريبة ، بل إن الفخر وحده قد يتضمن – بطريقة خفية وغير مباشرة – الانتقاص من شأن الآخرين . وبنفس القدر يكون الهجاء متضمناً – بنفس الطريقة

الخفية غير المباشرة – الاعتزاز بالنفس .

ومهما يكن من أمر فإن الهجاء المباشر في الشعر القومي السوداني قليل نسبياً ، وأهم سبب لهذه القلة هو أن الناس – بعامة – وشعراءهم – بخاصة – يتحرجون من سماع « العيب » فضلا عن قوله . وما زلت أذكر كيف أبى أحد رواة الشعر في قرية « الكاملين » أن يروي لنا شيئاً من شعر الهجاء ، وادعى عدم معرفته به . وكنا آنذاك في مجلس سمر ، يحدثنا هو فيه ، ويروي لنا الأشعار . وقد عن لي أن أرفع الكلفة وأن أجره إلى موضوع الهجاء ، فرويت له الدوبيت التالي ، وهو لشاعر كانوا قد وصفوا له فتاة بالحسن وبالغوا في وصفها ، فلما رآها وجدها على النقيض فقال يهجوها :

من غير عِنيَة مدّت ليّ إيـــدا يابسه
وبقت نفسي لي صرر المقايس حـــابسه
خازوق لي سلامك يا ام كَدُوبتن عابسه
توب العيب لقيتك منه شارطـــه ولابسه

وعندما سمع هذا الهجاء استحيى واستعاذ بالله ، وإن لم يخف إعجابه بالشعر ، وفشلت محـاولة إغرائه برواية ما عنده من هذا الباب . وقد عرفت بعد ذلك أن الناس أميل إلى تكتم شعر الهجاء ، لا يروونه إلا في أشد الظروف خصوصية .

ومن ثم لا نجد بين الشعراء شاعراً هجّاء كما كان بعض الشعراء العرب القدامى ، بل لا نجد شاعراً كبيراً قد شغل نفسه بالهجـاء . والقلة التي

قالت الهجاء إنما قالته في ظروف خاصة . وكذلك كان معظم الهجاء يقال في دوبيتين أو ثلاثة ، وقل أن نظفر فيه بالقصيدة الطويلة .

* * *

هذه هي النظرة العامة لموضوع الهجاء . وقد كان لهذه النظرة أثرها في وضعيته ؛ فلم يسمح شاعر لنفسه أن ينال بالهجاء من شخص آخر ، لا تحرزاً من غضبه فحسب ، بل تحرزاً من مجرد أن يقول الهجر وتجري كلماته على لسانه . ومن ثم برزت في مجال الهجاء ظاهرة لها طرافتها وخصوصيتها ، وهي أن معظم شعر الهجاء إنما قاله الشعراء في فتيات اللهو العابثات ، اللائي لا ينتمين إلى أصول معروفة وعزيزة . ومقابل هذا تهجو النساء الرجال ، ولكنهن – بالمثل – لا يتعرضن إلا لشخص ينظر إليه المجتمع على أنه دخيل أو هزيل المكانة ، كالأعراب البداة الرحل ، الذين لا ينتسبون إلى القبائل ذات المكانة المعروفة . ومن ثم كان المهجو في الحالين ، سواء من النساء أو الرجال ، إنما هو شخص محتقر في النظرة العامة .

وقد سبق أن مر بنا هجاء المرأة الشايقية لواحد من أولئك الأعراب ، وذلك في مناسبة حديثنا عن الدوبيت الأعرج . وقد رأينا أن هجاءها قد ارتبط بنظرتها إلى ذلك الأعرابي بوصفه ممثلاً لصورة الانحطاط والتخلف ، وكيف أنه راح يقلد العرب المتمدينين .

وسوف نرى فيما بعد نماذج شعرية تمثل الموقف المقابل ، حيث يهجو الرجال الجنس الآخر . أما الآن فنود أن نعرض نموذجاً له طرافته ، لأنه يخرج بنا عن الدائرة العامة للهجاء كما صورناها ، ويعد نوعاً من

الهجاء الجماعي أو القبلي ، وهو – بعد – يمثل حالة نادرة ، لأن التهاجي بين القبائل غير شائع في الإطار العام للهجاء ، وغير مرغوب فيه .

وهذا النموذج للشاعر المعروف « الصادق ود آمنة » ، قاله في هجاء « الفضالة » – وهم يقطنون المنطقة المتاخمة لقرية « أبو دليق » – وذلك لفزعهم وفرارهم من ثور هائج ، الأمر الذي يعد منقصة في حقهم .

قال الصادق :

الكَرْتوت [1] مشَبَّح [2] وَهشَكوا [3] الرّجاله
جا بِهُمْ زِرْدَه [4] من كَبْدَ الزريبة عجّاله
دَبِيتَهُمْ موقف بالصقيعه عَلاَله [5]
بتشوف قصة الكرتوت مع « الفضّاله »

*

التور وَدْ دَهِيس [6] أصله الكتّال موهّمه
لكن عيبه واحده كراعه ما بِتْلِمُّه
شَوّسن [7] وشالَ فيهم صنبه يلبّخ دمُّه [8]
سوُّا السامي ألله [9] وبالصقيعة انْخَموا [10]

*

(١) الثور الصغير . (٢) مربوط الأرجل . (٣) أبرزوا قوتهم . (٤) مجتمعين .
(٥) غبار . (٦) فحل . (٧) صوت الثور وهو يتشمم بمنخاره متحفزاً .
(٨) حاولوا أن يعقروه لكي يعوقوه عن الجري ، (٩) قالوا باسم الله ..
(١٠) نهضوا للجري خوفاً وفراراً منه .

جـاب سَلَبُــه الكثير وتحزم الجزار
وكان قُبّاله ضابح أولاد ابوه كثار
مو عارْفَ العجيل ولداً بجيبَ التار [1]
خلص دينك آتْ [2] ، ما بتَعْرفَ الموت حار

*

مبسوطه « الفَضْل » [3] سابق جماعَةْ دورُه
عقــد الجبّه في شنونـه ومرق من توره
« الصـديق » تراه ولداً سريـع في فوره
« ودخير » طفَّر الحوش الكبير [4] بي حوره

وهكذا سخر الشاعر من جبنهم مجتمعين أمـام ثور مقيد الأرجل ، وفرارهم منه وهم في حالة فزع ، كل يحاول بطريقته أن ينجو بنفسه ، كأنهم في يوم الحشر ، ولم يسلم من ذلك كبارهم ، أمثـال الفضل والصديق وودخير .

أقول إن هـذا الطراز من الهجاء نادر ، وينبغي فهمه من خلال شخصية الشاعر نفسه ، أعني الصادق ؛ فهو شخصية من طراز خاص ، من ذلك الطراز الذي يحب رغم سلاطة لسانه . وهو بعد هـذا عزيز الجانب ، كثير الترحال .

---

(١) هذا العجل يأخذ بثأر من ذبح من قبل من فصيلته .
(٢) من خوفهم منه صار كل منهم حريصاً على الفرار بنفسه دون اهتمام بالآخرين .
(٣) أسماء أشخاص من الفضالة . (٤) قفز فوق الحائط والبيت الدائري معاً وهو يهرب.

وقريب من هـــذا النوع من الهجاء الجماعي الهجاء الذي يقوم على أساس من النظرة الطبقية . وفي مجتمع البادية الذي يستخدم الدوبيت أداة تعبيرية نجد انقساماً اجتماعياً أعم من القبائل ، حيث ينقسم المجتمع إلى نوعين من الرعاة ؛ رعـاة الإبل ورعاة الغنم . والنظرة الشائعة هي أن راعي الأبل أعلى قدراً من راعي الغنم ، لأسباب يمكن لغيرنا أن يبحثها ويدرس أصولها ، ولكن راعي الغنم – مع إحساسه بمـا يميز به راعي الإبل عليه – لا يستكين لهذه المهانة ، بخاصة عندمـــا تحدث المواجهة بينه وبين راعي الإبل .

والنص التالي هو محاورة هجائيــة بين الراعيين ، يحاول فيها كلاهما أن يمجد الفئة التي ينتمي إليها ، ويهون من شأن الفئة الأخرى . وهو نص طريف بالنسبة لمن يدرسون أوضاع المجتمع البدوي في السودان .

يقول راعي الضأن :

أخير الناس الفوق السَّعِدْ للغنم بتشاشي [1]
مالا [2] الشَّهَمَدْ ضوهُ وبِنِمْ فوق حاشي
كعب لِلسَّعَدِيَّه والضعيفه بَرَاشي
كان السَّيد طِلُقْ بَوْريلك جيب تَرْكَاشي

فيجيبه راعي الإبل بقوله :

هِمدْةَ الضَوْ تَرِكْةَ العرض كلاماً مشين

---

(١) تراعي . (٢) أخير ... مالا = أفضل ... من .

مو في حقي مما فمت هبـــابي قِرِين [1]

ركوب الحاشي[2] بِتِنْفَرْطَقْ له بي اليدين

مَاكْ لامْ فيهُ يا مِنْوَارِكْ مَشِي الكُرْعين

فهنا نجد راعي الغنم في دوبيته الأول يفضل أن يكون من رعـــاة الغنم على أن يكون خامل الذكر معدمـــاً لا يملك سوى جمـله . وهو في هذا يعرض براعي الإبل الذي لا يعنيه من الحيـاة سوى أن يركب جمله وينطلق في الغناء (النميم) . ثم يقول إنـــه صعب المراس بالنسبة لأعدائه ، وأنه مع ذلك يساعد الضعفـــاء ، وأنه لو كانت يده طليقة لاذاقه - أي راعي الإبل - طعم حربته .

ويرد عليه راعي الإبل فيقول إنه ليس معدماً أو خامل الذكر أو مفرطاً في عرضه ، وأن وصمه بهـذا ليس إلا من قبل التقبح في القول ؛ فهو مـبرأ من تلك النواقص منذ نعومة أظفاره . أمـــا ركوب الجمل وفرقعة اليدين في الهواء لحثه على السير فليس لراعي الغنم إلى ذلك من سبيل ، ذلك الذي اعتاد أن يقطع الفيافي سيراً على قدميه .

وهكذا تعكس لنا هذه المهاجاة وضعاً اجتماعياً عاماً في بيئة البوادي ، وليس بمجال من الأحوال مجرد هجاء بين شخص وآخر ، أو بـين قبيلة بعينها وأخرى .

ويبقى الآن أن نتمثل بعض نماذج الهجاء التي يقولها الشعراء في النساء . والحق ان هذا الضرب من الهجاء كثير ، لأنـه مأمون العاقبة دائماً ،

---

(١) منذ أن كانت لي خصلة شعر صغيرة ، أي منذ صغري . (٢) الجمل الصغير .

حيث تكون المهجوات دائماً في وضع اجتماعي منحط ، فلا يكون هجاء الشاعر لهن نهشاً في عرض أحد . إنهن دائماً من بنات اللهو والعبث الرخيص .

ومن ذلك قول أحد الشعراء في جارية من منطقة « اب حراز » .

شِنْ جاتك تَنِفْ[1] مِثْلَ المِكاري[2] الْ صنقَّل[3]
وشِنْ تَشْبَه برا القِردَ ال حديده متقل
في البَوْ[4] والكِلاَ والزيف قمدْتْ بتحنضر[5]
حققنا المُسْخ بي حاله فيك يا الـوُّقل »[6]

فالشاعر يعيبها بأنها ثقيلة الوزن ، تلهث في مشيتها كالحمار المثقل ، أو كالقرد المقيد بسلاسل الحديد . وقد أخذ الشاعر يتفرس في اجزاء جسمها فتمثل فيها صورة للمسخ المحقق . ومن عجب بعد هذا أن يكون اسمها « الوقل » ، أي الظبية ، وكل ما فيها من صفات هو نقيض للظبية .

وكثيراً ما يلاحظ الشعراء هذه المفارقة بين دلالة الاسم وصورة صاحبته (وهي ملاحظة قديمة تحدث عنها وساق أمثلة لها ابن قتيبة في كتابه « الشعر والشعراء » ، (جـ ١ ص ٧٠ – ٧١) فنجدهم يتلاعبون بهذه المفارقة ، ويتخذون من ذلك وسيلة للهجاء .

ومن هذا قول بعضهم في فتاة اسمها « مجيِّهة » :

---

(١) تلهث . (٢) الحمار أو البغل الحبشي . (٣) يبدو كالمكتوف لثقل حمله .
(٤) الكرش الكبير . (٥) أتأمل ، ويلاحظ اختلاف حرف الروي ، وهو من الحالات النادرة . (٦) اسم الجاريه ، واصله من الظبية حين تنظر (توقل) حولها .

سمّوك مجهية وبعيده مِنّ الجيهه[1]
خساره ها اللسمْ أدوهُ واحده سفيهه
مُرْسال الهواد[2] أمشي وإجي راجيهن
عاجَبه قُرْقُنْدِيها[3] الكابي فِوق اضنيهن

*

مما قمتِ يا مسيخه قاصر أدَبِك
والذوق والظُرُفْ جربت كله وغلبِك
كان أدْوك لي دلاّل روْح تجلبِك
ما بتجيبي قرشين، والعجب كان سلبِك[4]

فالشاعر هنا يستهل هجاءه بتعريضه باسمها الذي يعني الوسامة والجمال وهي خالية منهما وانه ليؤسفه أن يطلق هذا الاسم الجميل على فتاة سفيهة مثلها. ولكنه بعد هذا يكشف لنا عن سبب حنقه عليها فنعرف أنه أرسل إليها ليلا رسولا يدعوها إليه عدة مرات ويبدو أنها تمنعت. ولهذا نجده في الشطرة الأخيرة من الدوبيت الأول يقرر – مستنكراً – أنها معجبة بشعرها القصير النازل فوق أذنيها، أي أنها معجبة بشيء فيها هو قبيح ومكروه.

(١) الوجاهة، الوسامة.
(٢) الهجوع ليلا.
(٣) شعرها القصير.
(٤) عراك من ملابسك.

وفي الدوبيت الثاني وصفها بأنها قبيحة وقليلة الأدب ، وأنها فشلت في أن تكتسب الذوق والظرف ، وأنها لو بيعت في سوق النخاسة لما ساوت أكثر من قرشين ، ولو جردها الدلال من ملابسها لظهرت معايبها وبان قبحها فما بيعت بفلس .

وهذا كله من ألذع الهجاء . وأظن أن الدافع النفسي وراءه صار ظاهراً .

وأخف من ذلك قول شاعر آخر في فتاة تركت أماجد الناس الذين يليقون بها وتسفلت مع الرعاع . ولذلك فهو لا ينكر جمالها ولكن يعيب عليها تسفلها ذاك . فهو إذن هجاء في شكل عتاب :

مسميتك أميرةْ ديسْن وقلت مهالك

أبَتْ ما ترضى نفسك لِلنبِليق بي حالك

يا بُرَيبَةَ النقعه ومشوقاً هالك

ماك حق الأشاوات [1] يا جنيبَة مالك [2]

* * *

وبعد فإن في النماذج السابقة ما نراه كافياً لتمثل موضوع الهجاء في باب الدوبيت .

ومما ينبغي لنا أخيراً أن نذكره بالحمد لشعراء الدوبيت بعامة هو أن

(١) الصغار من الشبان . (٢) المهرة الجيدة .

موضوع الهجاء لم يستحوذ على كثير من نشاطهم الفني ، وأن كثيرين منهم – كما سبق أن ذكرنا – لم يقولوا كلمة هجاء واحدة . وهذه ظاهرة طيبة ؛ فالهجاء باب في الشعر عقيم ، كان له في الماضي نفوذ ووزن ، ولكنه فقد اهتمام الناس به مع الزمن ، ويندر كل الندرة أن يتضمن ديوان من الشعر الحديث قصيدة واحدة في الهجاء . ولولا أننا أردنا أن نسجل هنا تلك النماذج للتاريخ لما أولينا الموضوع كله أدنى اهتمام .

الفصل الرابع

الطبيعة والوصف

كما ينفعل الإنسان بالمواقف المتعلقة بحياة الفرد والجماعة كذلك تجذبه الظواهر الطبيعية الصرف، وتثير في نفسه شتى المشاعر. وكما يستمتع الإنسان بالعمل الفني الذي يخاطب فيه الوجدان الفردي أو الوجدان الجماعي، كذلك يستشعر المتعة في أن يرى الأشياء لا كما هي في الواقع الخارجي بل كما هي مصورة في العمل الفني، أي من خلال رؤية الفنان لها. ومن أجل هذا وذاك ظفرت الطبيعة باهتمام الفنانين ومتلقي الفن على السواء.

ولقد كان الشعر من أقدم أشكال التعبير الفني التفاتاً إلى الطبيعة واهتماماً بتصوير ظواهرها. وما زالت الطبيعة في كل الأحوال موئلاً يلوذ به الشاعر، طلباً للتخفف من أعباء الحياة ومضايقاتها المتكاثرة، واستلهاماً أو استمداداً لعناصر التعبير الفني منها.

وتطرد هذه الحقائق في كل البيئات على السواء، مهما يكن بينها من تباين. فالطبيعة لها مكانتها في نفس الشاعر، سواء أعاش في بيئة ريفية أو صحراوية أو مدنية أو ساحلية، وسواء أغلب البرد القارس أو الحر

اللافح على بيئته ؛ فالشاعر في كل الأحوال يلتفت إلى الطبيعة وتشغله ظواهرها ، وكل ما يكون هناك من اختلاف في هذا الصدد إنما يتعلق بطريقة رؤية الشاعر للطبيعة هنا وهناك وبأسلوبه في تفهم ظواهرها ، والإحساس بها ، وتصويرها .

والشاعر القومي في السودان يعيش في الأغلب الأعم في بيئة صحراوية ، لها مناخها الجوي الخاص ، ولها ظواهرها التي تختلف بها عن البيئات الأخرى . ومن ذلك — مثلاً — أن يكون للوادي معنى كبير في نفس الشاعر ؛ ففي البيئة التي تغلب عليها الصحراء يكون وجود وادٍ تسيل إليه الأمطار فتخلق منه واحة خضراء في وسط تلك الصحراء الجرداء ، يكون بمثابة الأمل المشرق يتخلل حالة من اليأس المطبق .

ونفس الشيء بالنسبة لظاهرة كظاهرة المطر ؛ فإن كل قطرة ماء تترجم في هذه البيئة بحبة من الذرة ، أي أنها من الأهمية بالنسبة لقيام الأود واستمرار حياة الناس في الدرجة القصوى . ومن ثم تكون كل الظواهر المتعلقة بسقوط المطر من رعد وبرق وهبوب رياح موضع التفات واهتمام ، وكذلك ما يشير إلى هبوب النسيم أو الرياح ، وسقوط المطر ، من حركة بين الأفلاك .

ولكل هذه الظواهر الطبيعية خصوصيته ، حتى إن الغريب عن البيئة السودانية ليثير في نفسه دهشة عظيمة أن يسمع الشاعر مثلاً يغني للخريف أو يتغنى به ، بوصفه فصل الخصب والنماء والخضرة ، حتى ليشك الإنسان في أن الشاعر ربما قصد الحديث عن الربيع وأخطأ فذكر الخريف . ذلك أن الخريف كان وما يزال رمزاً لحالة الإجداب ، المادي والمعنوي ، أما

هو في السودان فعلى النقيض .

ولنستمع الآن إلى هذا الجزء من « مسدار البطانة » للشاعر أحمد عوض الكريم أبي سن :

خريفنا النقوقنا أصبح بي كال وجمال
خلى الأرض عروس في تيه وزوق ودلال
جالب سيله عالي وواطي غير سشال
سقى الوديان صباح غرباً صعيد وشمال

*

كريو رعده النبيرزم واتو الوبال
أكسى الأرض خضاراً لونه سر البال
بي لطف الكريم والاسم آخره الدال
تشبعن البهايم وفرح الأطفال

*

ناس الزرع جميعاً جبدوا النجمال
حاملين التورب ووفروا الغلال
نحلوا عقيد عربهم بالبطاين شال
دايرين صدفة العيش البسوتر الحال

ففي الدوبيت الأول من هذا الجزء يتحدث الشاعر عن الخريف الذي

حل بالناس في أكمل وأجمل صوره ، حيث تأخذ الأرض زينتها فترفل كالعروس التي تمشي في اختيال ورشاقة ودلال . وعندها يتذكر الإنسان بيت أبي تمام :

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكاً
من الحسن حتى كاد أن يتكلما

فهكذا يصف الشاعر القومي في السودان الخريف بما يوصف به الربيع .

ثم يمضي في نفس الدوبيت فيتكلم عن سيول الأمطار التي جاءت مع الخريف وعمت كل مكان مرتفع أو وطيء جالباً معه الخير دون أن يتوسل أحد لذلك . (من المعروف أن تأخر موسم الأمطار في الخريف يسبب للناس في السودان كثيراً من الأنزعاج ، حيث يعتمد قدر هائل من المحصول الزراعي على الزراعة المطرية) . وعندئذ تقام صلاة جماعية – شهدتها مرة في خريف عام ١٩٦٧ – تسمى صلاة الاستسقاء ، يتوسل بها الناس إلى الله أن يسوق إليهم ما يحتاجون إليه من الأمطار . ومن الطريف أن الأمطار تسقط بعد ذلك أحياناً في سيول عاتية جارفة حتى أنها تحطم قضبان السكك الحديد وتقطع المواصلات .) وهذه السيول قد سقت الوديان في الغرب والجنوب والشمال . (نلاحظ هنا دقة الشاعر في كونه لم يتوسع في العبارة فيذكر الشرق مع الغرب والجنوب والشمال ؛ ذلك أن السيول التي يتحدث عنها إنما تأتي أو تهبط من المرتفعات الشرقية .) وعندما أرعد الرعد نزل المطر غزيراً فكسى الأرض بخضرة غريبة تسر النفس .

وهكذا يحمل الخريف في السودان كل سمات الربيع .

وكما يألف الناس الحديث عن نسيم الربيع ، بوصفه نسيما لطيفاً يجلب للنفس الانتعاش ، كذلك يتحدث الشاعر القومي في السودان عن نسيم الخريف ، ويقصد به ذلك النسيم اللطيف الذي يهب رخياً ورطباً ومنعشاً بعد هطول الأمطار .

يقول الشاعر :

الأرض انسقت للحسن مرقنا ترانا
ونسّام الخريف مِنّ الصباح قد جانا
الخير انهمر ، بالمرة قد والانا
صب ، صب ، يا مطر ، وارويننا نِحْنَ براننا

فبعد ان سقط المطر فسقى الأرض وأنبت النبات خرجنا نحصد الخيرات وهب علينا نسيم الخريف الذي يلطف من حرارة الجو . والشاعر يعبر عن فرحته بقدم الخريف تعبيراً موجزاً ولكنه مركز حين يقول « الخير انهمر » ؛ فلم يقل مثلا إن الخير « جاء » أو « أقدم » ، ولكنه استخدم كلمة تدل على الغزارة والتدفق . أما الشطر الأخير من هذا الدوبيت فقد يعكس روح الأنانية أو ما يشي بها لدى الشاعر ، حيث لا يطلب المطر لكل الناس . وكأنه بذلك يعارض قول الشاعر القديم :

فلا نزلت عليّ ولا بأرضي سحائب ليس تنتظم البلادا

ولكن الوقع ان الشاعر في ذلك السياق ربما قصد بقوله « نحن براننا »

أن يقول : « أنا ومحبوبتي وحدنا (برانا) » وهو بهذا يسأل المطر أن يشملهما بخيره المنهمر دون غيرهما من المحبين ، دون التفات إلى المعنى الجماعي .

ويقول الشاعر الآخر :

أرضنا خرّفنت ، ومطرنا قط ما بوّنّي
وحالت زرعنا والله قد طمّنّي
جابر اذن ! خليك قريب كده مني
حامد دوبي يا خوي في بناتنا وغني

فقوله إن الأرض خرفت يقصد به أن الخريف قد وافاها فأخضر الزرع فيها ونما بشكل يبعث الاطمئنان في النفس . ذلك أن المطر جاء في موعده كالعادة . ومع هذا الاطمئنان تطيب جلسات السمر (الونسة) والتغني بالدوبيت .

والواقع أن موسم الخريف في السودان هو موسم الزراعة ، أما الحصاد وجني المحصول فلا يكون إلا مع دخول فصل الشتاء . ولهذا نجد الشاعر يقول :

العوّا والسّماك غفراً نسيمه شمال
والـّنْ بي شتاينْ غيّر الأحوال
جمّلة الزارعين في الباديّة والحلاّل
هامّين بالحصاد ، دايرين صفا المكيال

فاقتران العوا والسماك في السماء يؤذن بمجيء الشتاء الذي يغير من أحوال الزارعين فإذا بهم جميعاً سواء أكانوا في البوادي أم في الحلل (القرى) قد خرجوا لحصاد الذرة ، ثم هم يوفون ببعضه ما عليهم من التزامات وحقوق ، ويستصفون بعضه لأنفسهم ، يعيشون عليه إلى أن يحول الحول .

هكذا نسمع من الشاعر القومي عن الخريف والشتاء ، ولكننا لا نسمع منه أو لا نسمع كثيراً عن الربيع . والسبب في هذا – فيما يبدو – أن الخريف في السودان – كما رأينا – هو مقابل الربيع . أما الصيف فطبيعي أن يلفت الشاعر إليه ؛ بحره الشديد ، ورياحه القائظة كأنها السموم ، وأعاصيره وغباره (الهبوب) الذي يسد عين الشمس ، ثم قحالة الأرض وجفاف الأعشاب وضمورها .

وفي مطلع « مسدار البطانة » الذي سبقت الإشارة إليه نجد صورة لكل ذلك .

يقول الشاعر :

الصيف انقسم ، ليله الْ قِصِرْ ما طال
أزعج بالرماد ، ولجّج الأمقال
يلوي عصاره ، جايب حر سموم وعَلاَل
خَسَّرْ آخرُه ، قشّ أُمات حروباً جال

ففصل الصيف في منتصفه ، وعلامة ذلك أن الليل الذي كان قد أخذ يتناقص مع التقدم في هذا الفصل لم يبدأ في تزايده إيذاناً بانتهائه

وحلول فصل الخريف . ومعنى هـذا أن الحر في أشد حالاته : تنزعج النفس لشدة وقده (الرماد = الرمضـاء) ، وتمرض العيون (الأمقال : المقل ، جمع مقلة) لشدة لفحه . عند هذا تدوّم الأعاصير ، حاملة معها ريح السموم والغبار . وتنعكس آثار كل هـــذا على الأرض فإذا بالأعشاب عند أواخر الصيف تكون قــد تلفت والتصقت بالأرض فلم تستطع حتى البعران الصغيرة (امات حروبا) رعيها .

وهكذا يرسم لنا الشاعر في هذه الشطرات القليلة صورة كاملة لفصل الصيف وما يصحبه من ظواهر طبيعية ، وما ينعكس منهـا من آثار على نفس الإنسان وبدنه ، وعلى شكل الأرض وحيـاة الأنعام بعامة . ولا يستطيع إجمال كل ذلك في دوبيت واحد إلا شاعر عاش في بيئة السودان وأحس بظواهرها إحساساً عميقاً ، وأوتي بعد هذا طاقة الشعر في التعبير .

* * *

ومع حلول فصل الخريف تدب الحياة في كل شيء ، وتصبح الوديان مسرحاً للنشاط والحركة ، وتأتي إليها الظباء من كل فج ، طلبـاً للماء والمرعى ، في رحلة تقليدية تعرفها جيداً وتعرف طريقها ، لأنها تقوم بها بنفس الطريقة ولنفس السبب في كل عام . وتختلط في الوادي الظباء بالمعيز والأغنام والأبقار ، وكلها في حالة امتلاء واسترخاء وانتشاء .

ولنترك الآن الشـاعر يوسف حسب الله (ويكنى بسلطان العاشقين) يقدم إلينا الصورة أو الوصف الكامل للوادي وقد وافاه الخريف . يقول :

فيك يا الوادي آيات الغرام متخـــالده

والنسَّام يمر خلـّي الفروع متقالده

شوف الصيد سرح، ديك حامله أو ديك والده

ديك نفرت، وديك وقفت كان متبالده

*

شوف الصيد سرح مِتـْبَاري يا كل نَـالـُه

وانطر للسهيم باراهْ كيف حَـنـَّا له

الريحان فـتـَقْ، القـُمري قـد غنى له

شجر البان يميل، مَرُّ النـُّسـَيْم مـــاله

*

شوف أطياره كيف بين الفروع فرحانه

غنت في طرب وتبادلت ألحانه

الغـُزْلان تحوم مشغولة بي سرحـــانه

كل شَيْ في سرور، مِـثـْلَ التـَّقـُول في حانه

هذه الصورة قد توحي لمن لا يعرف البيئة السودانية عن قرب بأن الشاعر ربما كان مبالغـــاً في تفصيلاتها، ولكن الواقع أنه لم يتجاوز الحقيقة، وأن الصورة بكل تفصيلاتها صادقة كل الصدق .

وقد بدأ الشاعر الصورة بتسجيل الطابع أو الروح العام الذي يسود

الوادي أو يتمثل في إحساس الناظر إليه ، فقرر أن طابع الحب يسود كل مظاهر الحياة في ذلك الوادي . ولو أنك نظرت إلى فروع الأشجار لرأيت كيف أن النسيم أمال بعضها على بعض فبدت كأنها في عناق . أما الظباء فقد رسم الشاعر لهن لوحـــة فريدة كأنه أحد مصوري القرن الثامن عشر . فالظبـــاء مطلقة السراح ، تتحرك في حرية وفي اطمئنان ، لا يزعجها أحد . واحدة ثقيلة الخطو على الأرض لثقل حملها الذي تحمله ، وأخرى قد وضعت حملها فاجتمع حولها أطفالها ، بعضهم يركض وبعضهم يقفـز في الهواء والبعض قد استنـــام للرضاع ، وهي مسترخية لهؤلاء ، سعيدة بهؤلاء وهؤلاء جميعاً . وواحدة انطلقت فجأة تجري بلا سبب ظاهر سوى أنها راضية النفس تقفز من السعادة ، وأخرى وقفت (متبالدة) متراخية كأنها مسحورة . إنها لوحة حية قد اجتمعت لها كل عناصر التصوير الفني .

وفي الدوبيت الثاني يتحدث الشاعر عن الظباء وكيف أنهـا انطلقت متلاحقة تلتهم العشب ، وكيف أن الأنعام انطلقت وراءها تصنع نفس نفس صنيعها . أما الأزهار فقد تفتحت ، وعبق الريحان الجو بعبـيره ، وانطلق القمري يضيف إلى هذه السمفونية ألحانه الشجية ، ويهب النسيم رخاء فتهتز له أشجار البان وتميل .

وفي الدوبيت الأخير يحدثنا الشاعر عن الطيور التي تتنقل فرحة بين فروع الشجر وأغصانه ، تغني بالتبـادل فتوقع نفس اللحن على أكثر من مستوى ، كأنها مجموعات المنشدين (الكورال) . يتضح هذا من عبـارة الشاعر (وتبادلت ألحانه ، أي ألحانها) . ثم يعود الشاعر مرة أخيرة إلى الغزلان وكيف أنها انطلقت تحوم في شعاب الوادي مشغولة بنفسهـا ،

قبل أن يختم الصورة ختام من يضع حولها الإطار العام المناسب فيقول إن كل شيء يبدو في سرور كأن الوادي قد انقلب إلى حانة .

هكذا يصور الشاعر الوادي في فصل الخريف فكأنه يصور بستاناً في غوطة دمشق ، عكف صاحبه على تجميله ، وجمع له كل مقومات البستان الجميل . ولكنه مهما بالغ في هذا الوصف فلن يبلغ مبلغ الحقيقة.

وإذا كان في البيئة الطبيعية التي يعيش فيها الشاعر هذا الجمال فلا غرو أن تتمثل هذه المقدرة الفنية في باب الوصف .

وقد أكثر الشعراء من وصف الطبيعة وظواهرها المختلفة ، وبلغوا حد الإبداع في هذا المجال في قصائدهم الطويلة . وقد ظفر الحيوان منهم – بوصفه عنصراً مكملاً للطبيعة – بعناية خاصة . أما الجمال فقد ظفرت بالقدر الأكبر من هذه العناية . ومن أجل هذا أفردنا لها فصلاً خاصاً . ثم كان للظباء وحمر الوحش وما أشبه من حيوان المكانة التالية ، بخاصة أن شعر الغزل كثيراً ما استعار صوره التعبيرية من هذا المجال .

وسنكتفي الآن باستعراض صورة متحركة لقطيع من الماعز البري ، استطاع الشاعر أن يرسمها في دوبيتين اثنين وكأنه يضع « سيناريو » فصل من قصة طويلة .

يقول الشاعر :

فِي النَّالْ بَيْتَّن تِيسِنْ نزل دَرَّاجِنْ

البرّاق شلع في الضلمة ضَوًّا سُرَاجِنْ

مطر العينَ صبّ ، قطعَ النغم هرّاجِن
باتن في وَحلْ ، من طينتُه كيف اخرجن ؟

*

حميانَ الشّمسْ أدّى الشّترَعْ قلاّله
جفّ الطين ، وقف ، بقت الأرضْ ملاّله
قام بيهن خبير ، إلـْكان قبيل دُلاّله
وقـْفنْ وقـَلنْ ، بسْ كاسَنْ البـُلاّله

ففي الدوبيت الأول يحدثنا الشاعر عن قطيع الماعز الذي يقوده التيس ، كيف أنه قرر المبيت في العشب ، وكيف أبرق البرق بعد ذلك منذراً بهطول الأمطار ، ثم كيف غطى صوت انهمار المطر على صوت القطيع . وقد كان المطر غزيراً حتى أحال الأرض إلى طين موحل ، غاصت فيه اقدام القطيع فلم يستطع حراكاً . ولكن لا بد من تخليصه من هذه الورطة ، فكيف ؟

في الدوبيت الثاني نعرف الاجابة عن هذا السؤال . فالظاهر أنه لم تكن هناك من وسيلة لإخراج القطيع من الوحل إلا الانتظار إلى الصباح حتى تطلع الشمس فتجفف بحرارتها القائظة مجاري المياه كما تجفف الطين الذي غاص فيه القطيع ، وعندذاك صار من السهل عليه الخروج من مأزقه . ولكن اللحظة التي تمكن فيها القطيع من تخليص نفسه كان الماء قد جف في كل مكان ، فلما خرج بالقطيع زعيمه (خبير) الذي كان دليله من قبل كان العطش قد أخذ يستبد بالقطيع فتوقف ينظر

(وقلبه) هنا وهناك ، لا يطلب أكثر من حفنة ماء يبل بها أوامه (بس كاس البلالة) .

وهكذا يتمثل الشاعر هذا القطيع في إطار البيئة الطبيعية ، فيكشف عن الصراع بينه وبينها ، ولا يكتفي بتسجيل حركة هذا القطيع من الخارج ، أي كما تتراءى للعين المجردة ، بل إنه يتغلغل في واقع الحيوان النفسي – اذا جاز هذا التعبير – ويتجاوب معه ، ثم يقدمه مترجماً إلينا في لقطة حسية بارعة فقوله « وقفن وقلن » تحمل أكثر من مجرد الوقوف والنظر . إنها تعكس الدهشة من ذلك الماء الغزير ما كاد يصبح عليه الصباح حتى تبخر مع حرارة الشمس فلم يبق له أثر . وهي تعكس كذلك القلق والخوف من الهلاك عطشاً قبل أن تلوح بارقة أمل . ثم هي أخيراً تعكس الحيرة التي تصيب الإنسان عندما يفاجأ فلا يعرف كيف يتصرف . وقد يحس الإنسان في مثل هذا الموقف معاني أخرى تضاف إلى هذه المعاني . والمهم على كل حال هو أن الشاعر استطاع أن يلتقط اللحظة الغنية المليئة بالمغزى فيركزها في عبارة غاية في الإيجاز .

هذا الفصل من حياة القطيع في الهضاب والوديان هو أقصر فصل من فصول حياتها ، وإلا فإن قصة هذه الحياة تغطي مساحة عام من الزمان تتم خلاله دورة كاملة في حياة الحيوان تتكرر بجذافيرها كل عام . وربما كان « مسدار الصيد » الذي قاله الحردلو من أروع شعر الوصف الذي يتتبع حياة الظباء على مدار العام وكأنه يصور شريطاً سينمائياً .

* * *

في مسدار الصيد هذا يتتبع الشاعر سرب الظباء وقد خرج من جبال الحبشة متجهاً إلى الغرب . وعلى رأس هذا السرب تيس يتولى قيادته على الطريق وتوجيهه إلى مناطق المرعى والماء الوفير ، فله بذلك خبرة خاصة . ثم إن هذا التيس يتحرى في هذه المسيرة الطويلة أن يجنب سرب الظباء كل المخاطر ، بخاصة مخاطر الصيادين . وقد يقوم بمفرده من وقت لآخر بجولات خاصة ، يتعرف فيها على أحسن مكان ينقل إليه ذلك السرب بعد أن يفرغ الكلأ والماء في المكان الذي يقيم فيه . إنه – على الإجمال – يتحمل مسئولية هذا السرب بكل نواحيها . وله في مقابل هذا حق الطاعة على جميع الأفراد ؛ فإذا انحرفت ظبية أو أكثر عن الطريق الذي يقودها فيه استدار وأسرع فقطع عليها طريقها فإذا هي تعود الى الجادة ، على أن هذا السرب – على الأغلب – يتبعه حيثما سار في خط منتظم طويل .

ولما كانت الرحلة التي يقطعها هذا السرب من جبال الحبشة حتى بادية البطانة بين النيل الأزرق والعطبرة طويلة ومرهقة فقد كان لا بد من اختيار أماكن للراحة على طول هذا الطريق ، تكون الإقامة فيها سهلة ومأمونة ، ويكون الكلأ والماء فيها وفيرين . لكن هذه الرحلة الطويلة تستغرق كذلك زمناً طويلا ، تتغير خلاله معالم الطبيعة . فهذه الرحلة تبدأ قرب نهاية فصل الصيف ، حيث تكون وطأة الحرارة قد خفت ، وأخذت البروق تظهر في السماء مؤذنة بهبوب الرياح الباردة ، وحيث الطيور قد أحست بغريزتها هذا التحول فانطلقت تدوم في الفضاء معبرة عن بهجتها ، وأصابت الصقر حالة هوس فراح يبطش بصغار الطيور . عند ذاك يهب سرب الظباء الذي أقام في مكامنه شطراً من فصل الشتاء

وشطراً من فصل الصيف – بالخروج في رحلته السنوية التقليدية :

الشَّمْ (١) خوَّخَت (٢) ، بَرَدَنْ ليالي الحِرَّه

والبرّاق بَرَقْ مِنْ « مِنّـــا » جابَ النَّقرَه
شوف عيني الصَّقِيرْ بي جناحه كَفَتَ (٣) النَّغرَه (٤)
تلقاها ام خدود (٥) الليله مرقت برَّه

ثم يمر السرب بمكان بعد آخر ، ويقيم في كل مكان ما طابت وواتت له الإقامة ، حتى يصل إلى بادية البطانة فيرعى في أماكن كثيرة منها . وعندما تبدو مقدمات الشتاء يقفل هذا السرب راجعاً من حيث أتى :

مِن « أوديد » بِزاوِل شَمَّفَهِنْ قِـدّام
طلَّعَنْ قوز كديس جاهن صِقِيط (٦) نَمْنَام (٧)
وصَلَنَ حَدْ بُطانَهْ « مرتَعَ العُدَّامْ » (٨)

وفي هذه الفترة تكون الحوامل من هذه الظبـاء قد اقترن من فترة الوضع :

من - شهر النفـاس فَضَلَنْ لَهِنْ أيام

وهذه الأيام يقضينها في التنقل من مرعى إلى مرعى ، حتى يجدن

---

(١) الشمس . (٢) ضعفت .
(٣) ضرب . (٤) طائر صغير يحدث صوتاً بجناحيه عند الطيران . (٥) الظبـاء
(٦) برد . (٧) يتساقط منه الطل . (٨) ملجأ المحتاجين (أبو سن) .

المكان الملائم للوضع فيقمن فيه وبعد الوضع يرضعن أطفالهن حتى يشبوا ويقووا على السير :

انحلّـــنْ جنـــاهِنْ في ضرا تالاتْ
لا مِن رضَعَنْو وَجفْ من السبيات (١)

وبعد انتهاء هذه الفترة يرحل سرب الظباء فيمر أولاً بجبل « بيلا » ثم بمضايق وادي الخوى ، حيث يكثر الذباب والزنابير ، ثم وادي « أب جراد » ، ثم « دبة قراض » ، وهكذا إلى أن يصل إلى منطقة « المصب » في حدود الحبشة ، حيث تتجمع المياه التي ينبع منها نهر الرهد ، أحد روافد النيل الأزرق ، وهناك يستكن القطيع حتى قرب نهاية الصيف فيعود إلى الخلاء مرة أخرى :

معيز ام سومري الراتعـــات دوام في خلاَهِن
وِصلّن في المصب واتْوكَرَن (٢) في ضَرَهِن (٣)

وبين توالي الحركة والسكون في هذه الرحلة الشاقة الممتعة في الوقت نفسه تحس بعين الشاعر اللاقطة وقد أبصرت بألون المشاعر المصاحبة في نفوس أفراد ذلك السرب للظواهر الطبيعية التي تتراءى في السماء أو على وجه الأرض . ومن مجموع ذلك يتوافر للشريط السينمائي الذي يصوره الشاعر لرحلة هذا السرب كل مقومـــات التعبير من صوت وضوء وظل وحركة سريعة وأخرى بطيئة ، ومن اللون والرائحـة ، وكل مقومات

---

(١) ما يعلق بجسم الوليد . (٢) اختفين . (٣) مكنهن .

الواقــع الحي المتغير . ومع كل ذلك لم يقف الشاعر موقف المتفرج المبهور بما يرى ، بل انه كان كثيراً ما يتوقف في ذلك السياق المطرد لــكي يضع ما يشبــه الجملة الاعتراضية حين يدعو الله أن يعبر السرب منطقة من المناطق الخطرة في سلام ، أو أن يجد من الماء ما يشفي به غليله عندما يبلغ المـكان الذي يقصده . في هــــذه الحالة كان الشاعر يتوقف ليسمعنا صوته الخــاص فإذا به يضيف إلى الموقف الذي يصوره بعداً نفسياً وإنسانياً له قيمته .

* * *

وبعد فلعلنا من خلال استعراضنا السريـع لهذا المسدار وما سبقه من نماذج قــد استطعنا أن ندل القارىء على ما يستمتع به الشاعر القومي السوداني من ملكة تصويرية عالية وخيال خصب . ولا غرابــة في أن يكون هذا الشاعر كذلك وهو يعيش في أحضان الطبيعة معظم حياته .

السياسة والمجتمع

إذا كان الشعر العربي الفصيح قد شارك في كل مناحي الحياة ، وعبر عن شتى مشاعر الإنسان وخواطره في كل ما يعرض له من أمور فإن الشعر القومي في السودان كان في بدايته يتحرك في دائرة ضيقة نسبياً من الموضوعات ، كالغزل والفخر والمدح والرثاء وما أشبـــه من تلك الموضوعات التقليدية . وكانت هذه الدائرة المحدودة أنسب الأشياء للبيئة البدوية التي عاش فيها الشعراء القوميون .

لكن الدوبيت ما لبث أن انتقل الى القرى والمدن الكبرى وافداً من البادية مع تجار الأنعام والرعـــاة ، ثم ظهر في المدن نفسها شعراء يشاركون في إنتاجــــه ففقد على أيديهم مسحته البدوية شيئاً فشيئاً ، وأخذ التحضر يغلب عليه حتى صار مخالفاً كل المخالفة لصورته البدوية . وكان من أسباب هذا الاختلاف أن شاعر المدينــة يعيش في إطار من الحياة يخالف الإطار البدوي ، وأنه تنشأ له فى هــذا الإطار مشاغل ووجوه من الاهتمام تختلف الى حد ما عن تلك التي تنشأ في البــادية . واذا كنا في ميدان النقد الأدبي نعرف أن التجربة تفرض إطارهـــا

أ ــ في السياسة :

عندما حصل السودان على استقلاله كان لذلك فرحة عمت القلوب ، وكان أبرز وأدل اللحظات على هذه الفرحة أن يرتفع علم البلاد مرفرفاً في حرية ، عاكساً لكل معاني الاستقلال .

لنستمع إلى حسن خلف الله من قصيدة له (وله في السياسة شعر كثير) يحيي فيها العلم فيقول :

اطرب يا شباب الليلة رفرف علمك
غاب علم القبيل كتل جدودك وظلمك
دير كاس الطرب اشفي بُهْ جَرحك وألمك
سطِّر لِلنورّاك تاريخ نزيه بي قلمك

*

السودان وقف شرقه وشماله وجنوبه
ينظر للعلم : يقول مِحْرجَرْ توبه
معذور الدخيل ، حزنان وفاقد صوبه
اطرب يا شباب ، واشرب لذيذ من كوبه

*

الوطن العزيز علمه بْيِرَفرف فوقه
والغاصب طلع يبكي ويحن بي شوقه

يا مالك الحلو مرّ الحناضل ضوقه
سودانا العظيم فتح الطريق لي سوقه

فارتفاع علم البلاد قد ارتبط بإنزال علم المستعمر الغاصب الذي قتل الجدود من قبل وسامهم ألوان الظلم والطغيان. والآن تسري النشوة في النفس مع ارتفاع علم الحرية فتشفي كل ما خلفه المستعمر من جروح، وتزيل كل الآلام. وسوف تقرأ الاجيال القادمة معاني هذا اليوم بكل اعتزاز، مقدرة جهود أولئك الذين كافحوا من أجل تحرير البلاد.

في هذا اليوم يقف أبناء البلاد في كل مكان ينظرون في ابتهاج إلى العلم المرتفع في ازدهاء، في حين يستشعر الأجنبي الدخيل الحزن، ويكاد يفقد صوابه لذهوله مما يرى.

ان ارتفاع علم البلاد قد اقترن بغصة في حلق الغاصب الذي أذعن أمام كفاح المناضلين واضطر لأن يترك البلاد تحكم نفسها بنفسها، وان يخرج من البلاد والحسرة في نفسه على الأيام الخوالي تعلنها دموعه المسفوكة. لقد عاش هذا المغتصب في البلاد أياماً حلوة، وقد جاء اليوم الذي يتحتم عليه فيه أن يذوق الحنظل ومرارته، اليوم الذي خرج فيه السودان العظيم إلى الحياة.

مثل هذا الموضوع يكون طبيعياً بالنسبة لإنسان يعيش في المدينة، بؤرة الكفاح الوطني في أغلب الأحيان، وحيث يمكن الإحساس بشتى المعاني التي ترتبط بعلم البلاد وارتفاعه عالياً. فالصراع مع المستعمر الظالم المستبد، والكفاح من أجل التحرر والاستقلال، ومشاعر ما بعد

الاستقلال ، كل ذلك يمثل أطرافاً من تجربة الحياة في المدينة ، وموضوعات لا قبل للشاعر القومي في البادية بها .

لا عجب إذن إذا أحسسنا في الشعر السابق ليونة التحضر متمثلة في اختيار الألفـــاظ المتداولة في المدينة ، وفي التراكيب التي يستطيع كل فرد أن يفهمها دون حاجة إلى خبرة خاصة .

ويمكننا أن نقول أن الشاعر القومي في المدينة قـــد انفعل بكل المواقف السياسية الكبرى المثيرة ، التي مرت بها البلاد . وسوف نكتفي هنا ببعض المناسبات ذات الطابع السياسي ، التي شارك فيهـــا الشاعر القومي وعبر عنها .

١ ــ ونشير أولاً إلى واقعة اتفـــاق السيدين عبد الرحمن المهـدي وعلي الميرغني ، زعيمي الطائفتين الدينيتين الكبيرين في السودان ، طـائفة الأنصار وطائفة الختمية . ومعروف أن الوئام بين هاتين الطـائفتين كان يشكل خطراً كبيراً على المستعمر ، وأنه كان حريصاً دائماً على أن يخلق أسباب الفرقة ، بل أسباب النزاع والمشاحنة ، بينهما ، حتى يضمن لنفسه البقاء في اطمئنان والسيطرة على البـــلاد أطول زمن ممكن . ولم يكن الاستعمار يألو جهداً في بث بذور الفتنة بين أبناء البلاد بشتى الطـرق ، تحقيقاً لأهدافه الأساسية . ولهذا كان للقاء السيدين واتفاقهما مغزى سياسي كبير .

وهنا نجد الشاعر محمد علي عبدالله يشير في إحدى قصائده إلى هذه الواقعة ، مشيراً إلى أثر الاختلاف في تفريق كلمة الأمة ومن ثم إضعافها . يقول :

يا قوم الخلاف هو الذي علانا
فرق بيننا ، بل حط لي أعلانا
بشاير الخير دنت ، واليوم صدر إعلانا
لقاء السيدين باين سبب لعلانا

*

من مر الخلاف يا قوم شربنا كفانا
وحدوا صفكم ، من داؤه كونوا شفانا
لقاء السيدين توب من سرور لفانا
ارفعوا كفكم ، مولانا ديمه صفانا

*

ما أظن نختلف ما دام إلهنا معانا
في النوم والصحا ، فهو الذي يرعانا
سلم حكمنا لمن هو أوعانا
حررنا البلاد ، قط ما طلبنا إعانا

٢ – وعندما واجهت البلاد ضرورة تكوين جبهة متحدة من شتى الأحزاب لكي تفاوض في القاهرة بشأن موضوع استقلال البلاد أو اتحاد السودان مع مصر نجد الشاعر محمد علي عبدالله يحيي هذه المناسبة بقصيدة عنوانها « ماذا نحب »[1] ، ومطلعها :

---

(١) منشورة في ديوانه « أغاريد » ، ط / ٣ التمدن بالخرطوم .

أحب وطني العزيز يتهنى بالحـــرية
ونصبح نحن ليـــه الطايره والبحرية

فيقول مخاطباً وفد البلاد :

يا وفـد الوطن ، يا ذا الخُطا المرضيـة
يا صــالح الجميع ، يا ساحق الفردية
هاك أرواحنا هاك أموالنا واضمن حاجتك مقضية [1]
لا بد الرسوم تدفع لكل قضية

والواقع أن هذا الشاعر ما يفتأ يهاجم الحزبيـة والتحزب ، ويرى فيها – وما أكثرها في السودان – وسيلة تفرقة وتشتيت . وهو في مقابل هذا لا يألو جهداً في الدعوة للاتحاد ونبذ التحزب .

يقول في قصيدة من ديوانه بعنوان « في الحزبية » :

هاك يا شعبي هــاك ، اسمع نصيحه جليله
لا تقبـل تكون نفسك حقيرة ذليـله
بالحزبية تمرض وتبقى انت عليـله
تهوى التفرقـة ، وتكون أعز خليله

فهو يرى في الانتماء إلى الأحزاب سبباً فيما أصاب البـلاد من علل وآفات ، وأن المنتمي إلى حزب من الأحزاب يكون معينـاً على زيادة

---

(١) واضح أن في هذا الشطر تفعيلة زائدة تلبية لضرورة المعنى .

شقة الخلاف . ويمعن الشاعر في هـذا المعنى في نفس القصيدة فيقول :

الحزبية قصة مميته مسموم سيله
لعبت دور مهم في خطوره ما في مثيله
احذر يا نبيل لا تكون بطل تمثيـله
غير الاتحاد للغاية ما في وسيله

٣ — وفي مناسبة افتتاح حزب الأمة داره نجد الشاعر ، رغم انتمائه الحزبي الواضح ، يهش لمعاني الاتحاد وجمع الشمل بين أبناء الأمة . يقول الشاعر :

هذا اليوم صحيح يومن سعيد بالذمة
تيار السرور اجتاح بلادنا وعمه
قوم يا صاح شوف الشعب كيف اتلمـــه
لي صالح وطنه قدّر فوايد جمه

*

. . . .
اتفقت جميع الأمه بعد خلافه
وحـــدت الصفوف ، إتلاحمت أكتافه
زودت البلاد من كل فن وثقافه
أمـــا الإقتصاد قطعت طريقه مسافه

*

اجتماعياً ، هو كذلك من نتاج المدينة . ذلك أن العلاقات الاجتماعية في البادية هي علاقات قرابة أو علاقات قبلية ، ومن ثم فإن الإلتزام فيها واضح . أما في المدينة فالعلاقة بين الناس أرحب وأكثر تنوعاً ، وهي كذلك مختلفة في المستويات ، حتى يصل المرء إلى مستوى التجريد الذي تكون فيه علاقته بالآخرين علاقة معنوية صرفاً . وفي هذا المستوى يتلاشى « الأنا » في « النحن » ، أو الفرد في المجموع .

وهذه الصورة من العلاقات الاجتماعية في المدينة خليقة بأن تثير من الموضوعات والمواقف ما لا قبل لشاعر البادية به . هل يحس شاعر البادية بتلاعب التجار في بعض السلع مثلاً رغبة في استغلال الجمهور عن طريق رفع سعرها ؟ كلا ؛ فهذا الموقف وما أشبه غريب عليه ، ولا يدخل في دائرة تجربته ، ومن ثم لا يثيره . أما في المدينة فالشاعر بوصفه إنساناً يتأثر به الآخرون ، ما يلبث أن يلمس الآثار المتفاقمة لمثل هذا الموقف ، والآثار السيئة التي تنتج عنه في تشكيل علاقات الناس بعضهم ببعض ، ثم الأثر المباشر له على نفسه بوصفه فرداً يتأثر بما تتأثر به الجماعة . فإذا هو انفعل بعد بكل هذا ، وعبر عن هذا الانفعال ، كان ذلك شيئاً طبيعياً . وفي هذه الحالة علينا أن نتوقع في تعبيره ، في أسلوبه وألفاظه وتراكيبه ، نفس الظواهر الفنية التي صادفناها في شعره السياسي .

وبهذه المناسبة نعود لنؤكد العلاقة الوثيقة بين الوجه السياسي والوجه الاجتماعي للحياة في بلد من البلاد ؛ فالفصل بينهما عمل تعسفي ، تفرضه طبيعة الدراسة والتصنيف . أما في الواقع فالعلاقة بينهما علاقة تفاعل

متبادل . وسوف نجد مصداق هذا في قصيدة موجهة إلى الشباب ، حيث يمتزج الموقف السياسي بالموقف الاجتماعي ، أو حيث هما لا ينفصلان – على الأقل – في منظور الشاعر . يقول :

آه يا شعبي آه ، كم فيك شباب يا ليته
يعرف واجباً على عاتقه ومسؤليته
داءَ الإختلاف والشيّ العظيم في بليته
عرقله في حياته ، وفاني لي ماليته

*

يعجبني الشباب الصافي في وطنيته
يخدم للبلاد بي ولاه وخالص نيته
إتْرُكْ كلْ نفيس لا مِنْ يلاقي مَنيته
وحياة الوطن هي منتهى أمنيته

*

أخير الشاب يكون منّ الرّدية خشيته
بي تصريفه يرفع مستوى عقليته
الحيا والمروءه ، كذا الفضيلة حليته
يات من مرأة في السودان يراها وليته

*

(١) تطرد القوافي في هذه القصيدة وإن اتبعت نظام الدوبيت .

أخير الشاب يكون حافظ عهود أمليته
تبقى نقية صحيفة عِرضـــه في حاشيته
يذكر للإله في كل صبـــاح وعشيته
يخفض لي جناحه ويقتصد في مشيتـــه

فواضح في الدوبيت الأول إشارة إلى آفة الاختلاف التي هي سبب كل البلوى وتخلف وضياع للمال والجهد في غير طائل . وهذا يذكرنا على الفور بموضوع الحزبية وأثرها في الحيـــاة السياسية كما مر بنا في القسم الأول من هذا الفصل .

وفي الدوبيت الثاني تأكيد لقيمة الخدمة وإيثـار مصلحة الجماعة على المصلحة الفردية . وهـــذا المعنى مشترك بين العمل السياسي والعمل الاجتماعي ؛ فكلاهما يحمل – أو ينبغي أن يحمل – نفس الصفات .

ومن هذه المعاني العامـة ينتقل الشاعر في الدوبيتين الثالث والرابع إلى صفـات المواطن الصالح كما تتمثل في سلوكه الاجتماعي خاصة . إنه الشخص الذي يحسب لغد حسابه ، ويعلم أن نهـايته الموت ، فهو لذلك لا يأتي من الأعمال إلا ما يرضي الله . وهو الذي يتحرى تثقيف نفسه حتى يرفع من مستوى عقليته ووعيـــه ، وحتى يحسن تقدير الأمور . وهو الذي يتحلى بصفات الحياء والمروءة والفضيلة . وهو الذي يرى في كل امرأة سودانية جزءاً من عرضـه ، فهو يحميها ، سواء من نفسه أو من غيره . وهو كذلك الذي يرعى حقوق أهله عليه ، وتكون سمعته نقية كلما جرى ذكره بين معارفـــه وأصدقائه . وهو أخيراً الشخص

المؤمن الذي لا يسهو عن ذكر ربه صباحاً ومساء ، متوجاً لكل ذلك بالتواضع .

كل هذه الصفات ، سواء منها ما يتعلق بالسياسة أو المجتمع ، تمثل مقومات المواطن الصالح في منظور الشاعر . وواضح من تطور القصيدة أنها بدأت بالمعاني العامة التي تتصل بالسلوك السياسي للفرد ، ثم تطورت نحو المعاني الخاصة التي تتصل بالسلوك الاجتماعي . وهكذا يكون التطور من العام إلى الخاص هو في الوقت نفسه انعكاساً للتطور من السياسي إلى الاجتماعي .

وتذكرنا هذه القصيدة بقصيدة أخرى للشاعر محمد علي عبد الله (لم تنشر) بعنوان « لابن الوطن » ، يقول فيها :

فكر في أمورك ودقق النظرات
واحذر من عدُوك مرة واخوك مرات
الايام دُوَل ، لا تِأمَنَنْ ُمرْات
كتير خلت رءوس ع الأرض مِنْجَرات

*

قوم هذب حياتك وادخل الغارات
وبرّ الأقربون واتفقد الجارات
ما بيجزيك خير القعدة ع البارات
مرة عواقبها وحوادثها جارات

*

. . . .

لا تأبى الحقايق لو جمر حـــارّات

ولا تخيب رجـــا أماتِك الحرات

أيام الصبّا لي كل شبـــاب غارّات

لكن بالأسف في آخرن ضـــارات

وكما تجمع القصيدة كثيراً من المعاني والصفات الاجتماعية الحميـــدة كذلك تستقل أحياناً بموضوع بعينه أو معنى بذاته . وفيما يلي قصيـــدة يحدثنا فيها الشاعر عن موضوع الصداقة وما يرتبط بها من معاني الوفاء فيقــول :

الناس أتركـــه والقوة ولّى زمانه

ما في صديق حميم سرّك أحفظه امانه

في الظاهر معاك ، حين ما غفلنا رمانه

إحذر من صديق ، الناس نِسَتْ إيمانه

*

الزول الصديق بي اسمه ما هو صديقك

لاكين الصديق من شاركك في ضيقك

عِنْ ساعةَ الصعاب تلقاه ديمه نديدك

الناس تتوهم ، تقول : أخوك شقيقك ؟!

*

ياثمر النخيل فيك ما بْتَتِمْ أوصافي
ما فيش للحزن دوا غير عصيرك شافي
أنظُر للكئوس مليانه خمراً صافي
ما أحلى الشراب قرب الصديق الوافي

فهنا يبدو الشاعر متشائماً وشاكاً في إمكان العثور على الصديق الذي يحفظ السر أمانة ؛ فقد غلب على الناس الرياء والتظاهر ، فهم يبدون غير ما يكتمون . يبدون لك الود ظاهراً ، حتى إذا مضيت انقلبوا عليك . ولذلك يحذرنا الشاعر من الصديق ، وكأنه يلمح إلى القول المأثور ، احذر عدوك مرة ، واحذر صديقك ألف مرة .

هذا النوع من الصداقة الظاهرية ليس صداقة على الإطلاق ، ولكن الصداقة تتمثل في المساعدة في وقت الشدة ، وملازمة الصديق دائماً في أوقات الصعاب ، حتى إن الناس يدهشهم هذا الإخلاص فيظنون الصديق أخاً شقيقاً لا مجرد صديق . هذه هي الصداقة الحقة . وقد جاءت الصورة الرمزية في الدوبيت الأخير لكي تؤكد أن الصفاء والإخلاص كفيلان بأن يصنعا للحياة معنى جميلا ، ويجعلاها محببة إلى النفس .

هكذا يعكس لنا الشاعر من خلال حديثه عن ظاهرة اجتماعية محددة صورة للواقع الذي يحسه بين الناس في المجتمع الذي يعيش فيه ، وصورة للأمل الذي ينشده ، أي الصوره القاتمة والصورة المشرقة .

ولا حدود لنظرة الشاعر النقدية للمجتمع الذي يعيش فيه ؛ فكل ظاهرة فساد صالحة لأن تكون مادة للتناول الشعري ، بما قد يكون

في هذا من تخصيص وتحديد . وقد سبق أن أشرنا في مستهل هــذا الكلام إلى أن الأمر قد يصل إلى نقد للتجار الذين يتلاعبون في السوق. ونقدم هنا هذه الشكوى التي نشرها الشاعر محمد علي عبد الله في ديوانه « أغاريد » التي يقول فيها .

يا حاكم البلاد رحماك قليل اتفكر
شوف الكون عموم ضل وصفاه تعكر
ارهاب التجار في قلوبنـا جلس اتحكّر
يوم بالـبن ويوم بالشاي ويوم بالسكر

*

يا حاكم البلاد ظاهر كلامي مفسر
ظلم الأغنيا تفشى فينـا وأثر
يا ما كم رفيع مهضوم وخله مكسر
ويا ما كم وضيع محظوظ وحظه ميسر

*

. . . .

يا حاكم البـلاد نرجوك لا تتكبر
مُرْ بالناس قريب ، أرخ الأضان واتخبر
تجد الحـاله سوء في سوء وما بتتغير
داك مخنوق وداك مزرور وكيف نصبر

فالشاعر هنا يضع بين يدي الحاكم هذه الحقيقة المرة ، وهي أن التجار قد استبدوا بالنـــاس ؛ فهم يحتكرون البن يوماً والشاي يوماً والسكر يومـــاً ، فيتنقلون بذلك من احتكار الى احتكار . والصورة الاجتماعية المقابلة لموقف التجار هذا ، التي هي أثر من آثار الظلم واستغلال النفوذ ، يقدمها الشاعر إلينا واضحة لا تحتـــاج الى شرح أو تعليق ، متمثلة في موقف الأغنيـــاء من الفقراء ، وفي الأوضاع المعكوسة ، حيث يرتفع الوضيع ويمتهن الرفيع ؛ فقـــد ضاعت القيم والمعايير ، وساد مبدأ الاستغلال والكسب الشخصي بأي وسيلة .

إن هذا الشاعر – من الوجهة الاجتماعية – شاعر ملتزم بأصدق معاني الكلمة أقصد الى هـــذا ووعاه أم لم يقصده . فهذا النقد الحر الجريء للواقع ، والكشف عن جوانب الفساد والانحلال فيه ، وتوجيه هـــذا للحاكم المسئول ... في كل هذا وفاء من الشاعر بوظيفة الشعر الاجتماعية .

ولا شك أن شعر الوصايا كذلك من أدخل ألوان الشعر في الإطار الاجتماعي . فرغم أن الوصية تتحرى تجميل الصفات الحميـــدة بعامة في عين الموصي إليه ، مما يجعلها صالحة لكل زمان ومكان ، أي غير قاصرة على بيئة اجتماعية بعينها – رغم هذا تظل للوصية طبيعتها الاجتماعية من حيث إطار عام للسلوك البشري وتوجيه خاص لفرد بعينـــه ؛ فما تزال كل وصية تحمل – الى جانب المعاني الكلية العامـــة – توجيهات ذات طبيعة خاصـــة ، ترجع بصفة أساسية الى شخصية الموصي . ومن ذلك ما نجده مثلاً في قصيدة طويـــلة (لم تنشر) للشاعر محمد علي عبد الله بعنوان « وصية أب » ؛ ففيها يقول :

أديها الفروض ، كون ليها دايماً حاب
واتخذ الكتاب والسنة خير صحاب
يعطيك الإله في الجنة أزكى رحاب
وترفل في النعيم وتزين سماك سحاب

*

أوصيك يا بني أحفظ أعز كتاب
واسعى ورا العلم لا تقيف من الكتاب
ابحث واطلع واجلس مع الكتاب
وكون شاعر مجيد بل كون أديب كتاب

*

في كل الفصول كون أول الكتاب
جدد وابتكر ، إياك تكون سلاب
كون فاهم صحيح ، كون للأمور قلاب
إياك والتسرع . . . للفشل جلاب

*

انظر للسما والأرض والأعشاب
وانظر للجبال الراسية والأخشاب

مجد خالقه وطيع والديك يا شاب

ما بفيد الندم إن كان راسك شاب

فإذا سلمنا بأن الدوبيت الأول يمكن أن يكون وصية كل أب مسلم لابنه فإن الدوبيت الثاني يحمل – على العكس – طابع الخصوصية في شطرته الأخيرة ، حيث يوصي الشاعر ابنه بأن يكون شاعراً وأديباً ؛ فليس كل والد بحيث يوجه هذه النصيحة لابنه ، إلا أن يكون هو نفسه شاعراً مؤمناً بالشعر وبقيمته في الحياة . وأشد تخصصاً من هذا قول الشاعر في الدوبيت الثالث : « جدد وابتكر ، إياك تكون سلاب » ؛ فالتجديد والابتكار دعوة اديب أو ناقد وليست دعوة أي إنسان .

وهكذا تأخذ كل وصية طابعها الخاص من شخصية الموصي ، من تجاربه الخاصة ، ومن مطامحه وآماله ، ومن مثله ومبادئه الخاصة .

*

هكذا يرتبط الدوبيت الاجتماعي بالمشكلات والقضايا والقيم والمبادىء الاجتماعية كما تتمثل في المدينة ، لما في حياة المدينة من تشابك وتعقيد وخصوبة . ولهذا فإن الكثرة الكاثرة من الشعر القومي الاجتماعي إنما نشأ في المدينة وعلى ألسنة شعرائها . أما بيئة البادية فإن الأوضاع الاجتماعية فيها بسيطة ، وهي تختلف في كثير عنها في المدينة . ويكفي أن نتذكر هنا أخيراً شعر شغبة الذي تخاطب فيه ولدها حسينا حيث تقول :

يا حسين أنا أمك وانت ماك ولدي

بطنك كرشت ، غيّ البنات (نافي) ناسي

ودقنك حمست ، جلدك خرش ما في
لاك مضروب بحد السيف نكمد في
ولاك مضروب بلسان الطير نفصد في

*

متين ياحسين اشوف لوحك معلق
لا حسين كتل ، لا حسين مفلق
لا حسين ركب للغي شايته غلق
قـاعد للزكا ولقط المحلق

ففي هذين الدوبيتين نجد مبادىء ومثلا اجتماعية أخرى لا يمكن أن تعيش – إذا كانت حتى اليوم تعيش – إلا في البادية . فالأم تتبرأ من إبنها لعكوفه على حفظ القرآن وعدم اهتمامه بما يلفت إليه أنظار الفتيات من أعمال الفروسية ، كركوب الخيل وغشيان المعارك ، حيث يصيب فيها ويصاب ، والشاعرة بذلك تلخص جوهر الحيـاة بالنسبة للبدوي ؛ إنها شهامة وفروسية أولاً وأخيراً .

ولا حاجة بنا هنا إلى الإشارة إلى التعارض بين هذه المبادىء التي تحدثنا عنها شغبة والمبادىء التي رأيناها مثلا في وصية الشاعر المـدني لابنه . ومهما يكن من أمر فإن الشعر القومي (ممثلا في الدوبيت) قد صور لنا مبادىء الحياة الاجتماعية وقيمهـا ، سواء في بيئة المدينة أو البيئة البدوية . وسوف يجد كل من يريد التوسع في دراسة هذا الجـانب من حياة الشعر القومي مادة غنية ووفيرة .

الحماسة

الحماسة بمفهومها المتداول في كتب الأدب القديمة تستوعب رقعة عريضة من فن القول الشعري ، ولا تقتصر على موضوع الحرب كما قد يتبادر إلى الذهن منذ الوهلة الأولى . ويتسع نطاق هذا المفهوم أحياناً حتى يكاد يستوعب كل أغراض التعبير الشعري . ونظرة إلى « ديوان الحماسة » لأبي تمام تؤكد لنا هذا المعنى ، فشعر الحرب الذي جمعه أبو تمام في هذا الديوان لا يمثل سوى باب واحد من أبوابه .

ولعل السبب في اتساع نطاق مفهوم الحماسة يرجع إلى أن الشاعر كثيراً ما يمزج بين الموقف الحماسي في قصيدته وبين أغراض أخرى تعرف بأسمائها ، بخاصة الفخر والمدح . فالشاعر الذي يفخر — سواء بنفسه أو بقبيلته أو بقومه بعامة [1] — يجد كثيراً من مادة فخره في المواقف الفردية أو الجماعية ذات الطابع الحماسي ، كالشجاعة في مواجهة الموت ، واقتحام صفوف الفرسان ، والبروز للنزال ، والصمود على أرض المعركة ،

---

(١) راجع الفصل الخاص بالفخر في هذا الباب من الكتاب .

الى غير ذلك من المواقف التي تعد مصدر فخر واعتزاز ، والتي هي في جوهرها مواقف حماسية من الطراز الأول .

وكذلك الشأن في موضوع المدح ؛ فالشاعر يتلمس في حياة الممدوح ، أو في حياة آبائه وأجداده ، مواقف من ذلك النوع ، يتخذ منها مادة لإبراز أمجاد الممدوح ، فرداً كان أم جماعة . ومنذ القدم كان المدح يقوم بصفة أساسية على دعامتين معنويتين : الشجاعة والكرم . وكان على الشاعر – حين يتجرد للمدح – أن يلتمس المواقف المختلفة التي تبرز هذين المعنيين في حياة الممدوح . ولعلنا نذكر هنا ذلك البيت الشعري الفريد ، الذي أكد هذه الحقيقة ، ولخص موضوع المدح ، والذي يقول :

ألستم خير من ركب المطايا   وأندى العالمين بطون راح

فركوب المطايا رمز للفروسية الحربية ، وندى بطون الراح رمز للفروسية الأخلاقية أو المعنوية . فالفروسية إذن ، بدعامتيها المادية والمعنوية ، هي مادة المدح ، وهي في الوقت نفسه أوقع ما تكون في باب الحماسة .

وقد أفردنا لكل من الفخر والمدح مكاناً مستقلاً من هذا الباب[1] ، وإن كنا لم نتناولهما بوصفهما وجهين من وجوه الحماسة . ولهذا فإننا نرى من واجبنا الآن أن نبرز – من خلال الشعر القومي السوداني – هذه العلاقة الوطيدة بينهما وبين الحماسة .

---

(١) قد يكون الرثاء كذلك مجالاً طيباً لتناول المعاني الحماسية .

على أننا نرى من الأوجب – قبل هذا – أن ننتهي الى تصور لموضوع الحماسة في ذاتها . فما المقصود بالحماسة ؟ وبصفة خاصة ما المقصود بالحماسة في مجال الفن الشعري ؟ ذلك أن الحماسة من حيث هي موقف وفعل ، أي التحمس لصنع شيء ، لا يمكن أن تكون وصفاً للشعر الذي يدور حولها ، بل الأولى أن يكون الشعر وصفاً لها . فالحماسة إذن غير شعر الحماسة . وشعر الحماسة هو ذلك الشعر الذي يصور فيه الشاعر مواقف إنسانية يغلب عليها طابع الحميّة والشهامة ، فيثير بدوره الحمية والشهامة في نفوس المتلقين .

* * *

ونتوقف الآن عند نموذج من الفخر المرتبط بالحماسة لكي نتمثل هذا الارتباط . يقول الشاعر قصيدة طويلة من الدوبيت :

نحن انصار قبيل نصروا النبي وأووه
نحن إسمْنَا شايع في الكتب سووه
نحن آل في الخلا الفتران عَطِيش نرووه
نحن نجوم طوالع ، الظلام نضووه

*

نحن جدودنا كم كم مَن ضعاب جازوها
نحن الحرمه يا زول بيننا نـْعِزّوها
نحن رماحْنا في كبد العدا نـْغَرْزوها
نحن ان ِغرّنا اتنين َجرْدَه ِبنْهِزّوها

فمن الواضح أن الشاعر في الدوبيت الأول يتحدث عن أمجاد قبيلته التاريخية في نصرتهم للنبي ﷺ ، تلك الأمجاد التي خلدت اسمهم ، ووعتها كتب التاريخ . وهم كما نصروا النبي وآووه يمدون كذلك يد العون لكل ضعيف ضائع في الخلاء يكاد يهلكه العطش. وأخيراً فهم دائما بارزون في في المحافل ، ولهم مكانتهم السامية بين القبائل ، ورأيهم الذي يكشف الحقيقة ، ويحسم كل خلاف ، كأنهم النجوم التي تبدد الظلام.

وهذه المعاني وشيجة الصلة بمفهوم الشهامة والمروءة .

وفي الدوبيت الثاني يعود الشاعر مرة أخرى إلى الحديث عن الجدود وعن الصعاب الكثيرة التي واجهتهم وتغلبوا عليها ، ثم ينتقل إلى الحديث عن مكانة المرأة لديهم وكيف أنهم يعزونها ويكرمونها ، دليلا على تحضرهم ورقيهم المعنوي بالقياس إلى أقوام تهبط لديهم مكانة المرأة حتى تقرب من العبودية . فإذا ما فرغ الشاعر من هذه الإشارات المعنوية انتقل إلى صفات الفروسية الحربية في قبيلته فأشار إلى قدرتهم على مواجهة أعدائهم وجهاً لوجه ، ومهارتهم في تسديد طعناتهم في الصميم . ثم أردف بالحديث عن شجاعتهم الفائقة ، بل عن جرأتهم في الحرب المنقطعة النظير ، حيث يكفي أن يخرج اثنان فحسب من فرسانهم للإغارة على فيلق من المحاربين فيشتتان شملهم .

ومعاني هذا الدوبيت – كما ترى – موزعة بين الشهامة والفروسية الحربية .

***

ثم نستعرض نموذجاً آخر من باب المدح ، حيث تكون الصلة وثيقة بين المدح والحماسة .

تقول الشاعرة « ستته بنت كنونه » في ابن عمها بشير كمبال من قصيدة من الدوبيت :

ساس القول بشير الباني فوقه
وجدك بجرّق العيقان يسوقه
انت قلب الأرض السابلات عروقه
قبل ما الزين يحوق والناس تضوقه

*

أسد البوي تنترْ كضب البيدني له
وشنْ شاف الحرب القول بشاشي له
ود كمبال بشير الفايت على جيله
من جده وابوه سيف النُضُرْ هيله

وربما كانت هذه القصيدة – وهي من النوع المسمى « العديل والزين »[1] – قد أكد ارتباطها بالحماسة أنها قيلت بمناسبة واقعة « الجتام » التي أبلى فيها الأمير الاي بشير بك كمبال بلا حسنا .

وواضح في الدوبيت الأول أن الشاعرة تحدثت عن المدوح بوصفه

(١) الجرق هو الثور الفحل القوي .

صاحب رأي وفطنة ، وأن القول الذي يصدر عنه يكون هو الأساس الذي تبنى عليه أي فكرة أو رأي . ثم تذكرت الشاعرة جده ، كيف كان قوياً وشجاعاً ، لا يقف في وجهه أعتى الرجال وأصلبها ، وكنّت عن ذلك بكونه قادراً على أن يسوق أمامه ثور السواقي الفحل القوي فلا يفلت منه . ثم التفتت الشاعرة أخيراً إلى رحابة نفس الممدوح وامتداد أفعاله البارة الكريمة إلى الناس في أوقات الشدة .

وهذه كلها قيم معنوية – فيما عدا الحديث عن فحولة الجد – تمثل أحد وجهي الفروسية .

وفي الدوبيت الثاني تستهل الشاعرة قولها بالحديث عن الوجه الآخر في حياة الممدوح ، الذي يمثل الفروسية المادية ، فتذكر أن هذا الممدوح هو فارس الحرب المعلم ، وسيد الفرسان ، وأنه إذا برز للقتال فإن كل من تحدثه نفسه بالدنو منه لا بد أن يكون مخدوعاً في نفسه . فإذا كانت الحرب واقعة لا محالة فإن هذا الممدوح يصبح – عندئذ – ملاذ الجميع ، ينظرون رأيه وإشارته ، شأنه في هذا شأن القائد الذي يخطط للمعركة ويديرها . ثم تختم الشاعرة هذا الدوبيت بالحديث عن تفوق بشير على جميع أقرانه ، وسبقه لهم بالرأي والشجاعة ، وكيف أن انتصاراته هي امتداد لانتصارات أبيه وجده من قبل .

وتلفتنا في هذا الدوبيت عبارة « أسد البوي » ، وهي تتكرر كذلك في دوبيت آخر من القصيدة . فكلمة « البوي » معناها الحرب ، ولذلك أطلق اسم « البوي بري » الأغاني القبلية التي تتصل بالحرب .

ومن الواضح أن الشاعرة في هـــذا الدوبيت أرادت أن تبرز تفوق الممدوح وشجاعته في الفعل كما أبرزت من قبل تفوقـــه وشجاعته في القول ، فأكدت بهذا وذاك تكامل وجهي الفروسية المعنوية والمـادية في شخصه .

وهكذا تبدو أمامنا العلاقة وثيقة بين موضوعي الفخر والمدح وبين حماسية الشعر . ولم أقل موضوع الحماسة ، لأن الحماسة ، في ذاتهـــا لا تشكل موضوعاً شعرياً ، بل يكون الموضوع أولاً ، سواء أكان فخراً أم مدحاً – كما رأينا – أم كان وصفاً للفرس أو الفارس أو السلاح أو المعركة . فالشاعر لا يكتب قصيدة في الحماسة بصفة أساسية ، بل يختار – مبدئياً – موضوعاً يسعف على إبراز المعاني ذات الطابع الحماسي .

* * *

ولعل أبرز المواضيع التي تسعف على إبراز المعاني الحماسية موضوع الحرب ؛ فالحرب هي الامتحان الحقيقي لشجاعة الشجاع الجسور وجرأة الجسور ، الحرب التي يواجه فيها المرء عدوه وجهاً لوجه ، حيث لا مفر أمـامه من أن يقتل أو يُقتل . وهذه الصورة من امتحان شجاعة الإنسان صورة قديمة ، عرفتها كل الشعوب في الأطوار الأولى من حياتها ، واستمرت معهـــا وهي تتطور في مدارج الحضارة ، حتى يأتي زمن تصبح فيه شجـــاعة الرأي أقسى على النفس من شجاعة القلب . ولهذا نجد معظم الشعر ذي الطابع الحماسي في القديم يرتبط بشجاعة الفـارس في حومة الوغى ، في حين أننا نجد الشعر الذي يحمل نفس الطابع في العصر الحـــاضر يمجد المواقف الإنسانية التي تنم عن شجاعة صاحبها في الرأي .

وهذا مبحث طويل لا نريد الاسترسال فيه هنا ، ولكننا شئنا بهذا أن نحدد مجال الموضوع الذي نحن بصدد الحديث عنه . فالشجاعة التي تستأثر بلب الشاعر القومي السوداني هي تلك الشجاعة المرتبطة بالحرب في صورتها القديمة التقليدية . أما الكلام عن الفارس بوصفه صاحب رأي، وأن قوله هو الفصل ، فلا علاقة له بشجاعة الرأي التي تحدثنا وشيكاً عنها ؛ لأنها لا تدخل في إطار حياته ، بل المقصود منها إسناد صفات الحصافة والفطنة ورجاحة الرأي إلى شجاعة البطل المغوار . فالشجاع الذي يصوره الشعر القومي السوداني هو فارس الحرب أولاً وأخيراً ، والمواقف التي يتغنى بها الشاعر هي — بصفة أساسية — مواقف البطولة الحربية ، شأنه في هذا شأن الشاعر العربي القديم .

ولعل السبب في هذا أن البيئة التي نشأ فيها هذا الشعر وترعرع تقوم في بنيتها الاجتماعية على أساس من النظام القَبَلي ، حيث يكون التنافس بين القبائل ، وحيث تكثر غارة بعضها على بعض . فالإغارة وما تستوجبه في المغار عليه من الدفاع عن النفس ، يشكلان معاً الإطار العام الذي تتحرك داخله مواقف الشجاعة . فهنا نجد فرداً يواجه فرداً ، أو مجموعة أفراد تواجه مجموعة أخرى ، وهدف المواجهة واضح وصريح ، وهو إما الإغارة لإحراز بعض المكاسب او الدفاع عن النفس وحماية الممتلكات . وكل ذلك لا مجال فيه لشجاعة الرأي ، التي يواجه الفرد أمة بأسرها ، بما في ذلك مؤسسات السلطة فيها ، والتي ضرب الفيلسوف الإغريقي « سقراط » في الماضي مثلا أعلى لها .

* * *

إذن فالشعر القومي السوداني الذي يبرز معنى الشجاعة إنما يرتبط —

بصفة أساسية – بالمعارك الحربية التي خاضتها القبائل أو الممالك السودانية التي كانت ترتكز على أساس قبلي .

وفي هذا المجال كان للشاعرات القدح المعلى ؛ فمنذ الشاعرة « الموغماية » شغبة ، حتى الشاعرة مهيرة بنت عبود ، كان للشاعرات دورهن البارز في مجال الشعر الحماسي . وهي ظاهرة جديرة بالاهتمام . على أن كل من يتأمل في البنية الاجتماعية للسودان يدرك أن هذا الدور طبيعي ؛ ففي القبيلة يكون الدفاع عن الشرف مرتبطاً بحماية المرأة ، والذلة كل الذلة في أن تسبى النساء وتؤخذ قهراً . والمرأة بدورها – في سبيل أن تتجنب الوقوع في السبي – لا تملك إلا أن تثير النخوة والشهامة في رجلها ، متخـــذة لتحقيق ذلك وسيلة من أنجح الوسائل ، وهي الكلمات ؛ الكلمات الموقعة ، الغاضبة ، المثيرة . وفي معظم الأحوال يصحب خروج الفرسان للحرب قرع الطبول والنحاس ، وأغاني الحرب الحماسية التي تغنيها جماعات من نساء القبيلة وفتياتها . وهذه الأغاني يؤلفها النساء انفسهن .

وقد تحدثنا عن الشاعرة الفارسة شغبة من قبل ، وتعرفنا على بعض نماذج من شعرها ، تعكس لنا روح الحماسة التي كانت تتحلى بها هذه السيدة ، وجلدها وشهامتها المنقطعتي النظير .

ونتحدث هنا عن الشاعرة مهيرة بنت عبود ، لدورها التاريخي الذي لا ينسى . فالتاريخ يذكر لنا أن إسماعيل باشا جاء في حملته على السودان بجيش كثير العدد ، مجهز بكل الوسائل الحربية العصرية في ذلك الوقت ، ومنها مدافع الميدان الثقيلة . واخذ فرسان قبائل الشايقية يستعدون للقاء هذا الجيش ، ولكنهم أدركوا أنه لا حيلة لهم به ؛ فهم أقل عدداً بكثير ، وهم – قبل هذا – لا يملكون سوى خيلهم واسلحتهم التقليدية ، من سيوف ورماح وسهام وما أشبه ، وقد نالهم من ذلك كرب شديـــد ، وراحوا

دبرون أمرهم وقد اعجزتهم الحيلة . وصورت مهيرة حيرة قائدهم وضياع حكمته في التدبير لمواجهة هذا الجيش الفاحش فقالت :

الليـــلة العقيد في الحيلـة متمسكن
وفي قلب التراب شوفتـنـه متجكـن
الرّاي فارقه ، لا يشفي لا يمكن
ما تتعجبن ! صنيم الرجال بمكن

ولا شك في ان هذا القول قد أثار الحمية في نفوس الفرسان ، لمـــا تتضمن من لوم جارح وتقريع لعقيد الفرسان الذي استكان للأمر الواقع وكاد يسلم امره .

وتأخذ الحمية فرسان الشايقية فيشدون خيلهم ويلبسون دروعهـــم ويخرجون للحرب والقتال ، مهما تكن النتائج . وعنـــد ذاك غنت لهم مهيرة ، ورددت النساء والفتيات وراءها الغناء ، كأنهم خارجون إلى احتفال لا الى حرب [1] .

قالت مهيرة :

غنيت بالعديـلة لي عيـال شايـــق
البرشو الضعيفـــة ويلحقوا الضايق

---

(١) من الطريف هنا ملاحظة ان الحرب تسمى أحياناً بالحفل أو الحفـــلة ، ويسمي الفارس المغوار بعروس الحفلة .

ورددت النساء والفتيات هذا المقطع بعدها . ثم استأنفت تقول :

الليله استعَدوا وركبوا خيل الكرْ
وقدامْن عقيــــدن بالأغر دفرْ
الليله الاسود الليله تِتنْتَر
ويا الباشا الغشيم قول لي جدادك كر !

*

الجموعة : غنيت بالعديلة ....

*

حسان بي حديده الليله اتلثم
الدابي الكَمَنْ في حجره شم الدم
مأمون يا الملك ويا نقيع السم
فرسانّا البكملوا العين يفرْجوا الهم

*

الجموعة : غنيت بالعديلة .... الخ

ومع أن الشايقية لم يكسبوا هذه المعركة فإنهم أبلو فيها بلاء حسناً . وقدر كبير من جرأتهم في الدخول في هذه المعركة إنما يرجع إلى كلمات مهيرة العاتبة الغاضبة أولا ، والمثيرة المحمسة أخيراً .

وكل من له حس بموسيقى الشعر يدرك النغمة المتهدجة في الدوبيت الأول، حيث يتصارع السكون مع الحركة، بخاصة في نهاية الشطرات. فالكلمات التي تنتهي بها شطرات هذا الدوبيت كلها كلمات حركة متصلة متتابعه (الكر – دفر تتنتر – كر) تقوم فيها الراء برنينها المتصل بالإيحاء بهذه الحركة، لكن التهدج يتحقق بالزام هذه الحركة «السكون» التي تستقر على نهايات هذه الكلمات. ومع ذلك فالسكون غير حاسم؛ لأن شيئاً من الرنين المتصل يفلت منه في نهاية الشطرات ويتجاوزه.

وفي الدوبيت الثاني تسود نغمة مدمدمة، تلعب فيها الميم الساكنة دوراً إيقاعياً رهيباً كأنه قرع الطبول. إن السكون فيها حاسم؛ فالكلمات في نهاية الشطرات هذه المرة ليست كلمات حركة، بل هي كلمات صمود. ورغم وجود التشديد على الحرف الاخير تأتي السكون حاسمة هذه المرة، موقعة الصوت كله في أعماق القلب، في دقات متلاحقة. وحين نتذكر أن هذا الشعر انما قيل موقعاً لا كما نقرأه هنا ندرك على الفور ما يمكن أن يكون له من تأثير في نفوس قوم هم على أبواب الحرب.

على اننا لو تأملنا قليلاً في المعاني التي تناولتها مهيرة هنا لتأكد لنا التوافق بين موسيقى هذا الكلام ومعناه. فالشاعرة في الدوبيت الأول تحاول استجماع شجاعتها أو شجاعة فرسان الشايقية – فتذكر أن أولئك الفرسان قد لبسوا ثياب الحرب، وحملوا السلاح، وامتطوا خيولهم المعدة المدربة على الحرب، خيول الكر والفر، وفي مقدمتهم قائدهم على فرسه المُعْلَم. لقد تأهبوا إذن للقتال، ولا بد أنهم سيبرزون كل شجاعتهم ومهاراتهم، حين تدور رحى المعركة، فيتواثبون خفافاً، وينقضون على

عدوهم كما تنقض الأسود على الفريسة . وإمعاناً منها في محاولة استجماع شجاعتهم تلتفت إلى الباشا قائد الحملة الغازية فتعقد – بطريقة غير مباشرة – مقارنة بين فرسانها وفرسانه ، فتهون من شأن فرسانه حين تراهم كالدجاج (الجداد) ، يهشهم الطفل بحركة من يده ، وتطلب منه – بأسلوب حرب الأعصاب – أن يأمرهم بالعودة من حيث أتوا .

وقد كانت النغمة المتهدجة السائدة في هذا الدوبيت أنسب ما تكون للتعبير عن إنسان يحاول – وهو في موقف حرج ودقيق ، يكتنفه قدر غير يسير من الذعر – أن يستجمع شتات نفسه ، وأن يستعيد شجاعته .

حتى إذا ما انتهت مهيرة من استجماع شجاعة الفرسان وجدناها في الدوبيت الثاني قد صارت مطمئنة ، ما دام حسان – عقيد الفرسان – قد تلثم بالحديد ، وما دام قد تشمم رائحة الدم التي تثير فيه الشهوة الى سفك الدماء . عند هذا يكون كل شيء على ما يرام . لقد كان المهم هو أن يتجاوز حسان مرحلة القلق والتردد ، والآن وقد دخل في حديده فإنه قد أصبح شخصاً آخر ، صار كالسم النقيع ، يفتك من يقترب منه لتوه . وكذلك شأن بقية الفرسان ، تقر بفعلهم العين ، وينفرج عن النفس همها .

ولا غرو – بعد هذا ، وحين يطمئن الإنسان إلى قدراته – أن يخرج كلامه مدمدماً .

* * *

ومن الواضح أن مهيرة كانت في ذلك الشعر تؤدي وظيفة مباشرة ؛

فهي ليست في موقف فخر أو مدح أو رثاء ، حيث يرصد الإنسان الأفعال التي أنجزت ، بل في الموقف الحماسي الصرف ، حيث يصبح الشعر دافعاً قوياً إلى الفعل ، حين تسقط الكلمات مباشرة في القلب ، فتتحرك الدماء وتفور .

ويكاد يشترك مع مهيرة في هذا الموقف معظم الشاعرات السودانيات . وهن – بعد – خليقات بدراسة مستقلة ومستفيضة لأشعارهن . ويكفي أن نتذكر هنا دور الشاعرة «بنت مسيمس» في حروب الزبير ودرحمة الكثيرة ؛ فقد كان لأشعارها في نفس الزبير وقع خاص ، وكان لها – بذلك – تأثير ملحوظ فيما أحرز من انتصارات . كانت المرأة التي التي تقف وراء الرجل ، ولكنها في هذه المرة كانت امرأة شاعرة ، تقول فتثير .

على أن شعر النساء الحماسي إن يكن قد تحددت وظيفته بالإثارة المباشرة للفارس أو الفرسان إلى خوض المعارك ، سواء لإحراز كسب أو دفاعاً عن الشرف ، لقد كان هذا الدور طبيعياً بالنسبة للمرأة ؛ فليس من شأن الرجل – وهو معدود في الفرسان – أن يقوم بدور التحميس ، لأنه هو نفسه المعول عليه في الحرب . ولهذا يأتي الشعر الحماسي الذي يقوله الرجال تالياً – في الغالب – للمعارك ، واصفاً لها ، ومبرزاً مواقف البطولة فيها ، ومتحدثاً عن شجاعة أبطالها ، وهو موقف طبيعي كذلك ؛ فالنساء يتغنين للحرب ، والرجال يتغنون بالحرب .

ونستعرض الآن نموذجاً شعرياً على قدر كبير من الأهمية التاريخية ، للشاعر الشكري محمد علي أبو دقينة . وهو نموذج لما يقال من شعر حماسي

في أعقاب المعارك الحربية . وأهمية هذا النموذج ترجع أولا إلى أنه قديم بالقياس إلى ما هو مأثور ومتداول من شعر الدوبيت ؛ فقد انقضى على وفاة صاحبه قرابة ثلاثمائة سنة . وهذا النموذج – رغم قدمه هذا – طويل نسبياً ، يبلغ – في رواية الأستاذ محمد إبراهيم أبي سن ، وهي الرواية التي بين أيدينا – سبعة عشر دوبيتاً ، مما يؤكد نضوج فن الدوبيت وإستواء الإطار الموسع له منذ وقت مبكر ، وما كان أحرى الشعراء – بعد أبي دقينة – أن يتطوروا من قصيدته هذه إلى الملحمة ، ملحمة البطولة التاريخية ! فقد رسم الشاعر فيها لكل بطل صورة وافية ، ألم فيها بأبعاد شخصيته الفروسية . وأخيراً تكتسب هذه القصيدة قيمتها من الناحيــة التاريخيــة الصرف ، حيث إنها ارتبطت بمعركة حاسمة في حياة الشكرية ، بعدهـــا استقر للقبيلة كيانها ونفوذها في منطقة « البطانة » إلى اليوم .

تحدثنا هذه القصيدة عن الحرب بين الشكرية والركابيــة [1] ، التي وقعت واقعتها في « أبو زُمَيْم » ، وهو موضع في طرف البطانة . ويقال إن الركابية كانت لهم السيادة في المنطقة ، وحدث خلاف بينهم وبين الشكرية ، فحشد الركابية حشودهم ، واستجلبوا من الغرب قرابة ألفين من المحاربين ، وباغتوا الشكرية ، الذين لم يكونوا قد استعدوا للقائهم . وهجم أربعة من الفرسان على حسان ود أب علي ، جد الشكرية ، وابن أخت الشاعر أبي دقنية ولم يكن قد أعد فرسه ، فركبه والشكَال ما زال يقيد أرجل الفرس ، فانتبهت زوجه لهذا ، وفكت الشكال ، فانطلق الفارس في

---

(١) من شاء ان يلم بتفصيلات هذه الحرب فليرجع إلى Sudan Notes and Records سنة ١٩٢٠ .

وجه اعدائه ، وفي قليل من الزمن كان قد أجهز على الأربعة . ويقال انه كان يتمتع بقوة غير عادية . ولما رأت جموع الركابيـــة ذلك تشتتوا وفروا . وإلى هذا يشير الدوبيت الثاني من هذه القصيدة . يقول الشاعر :

قبّال يطلقوا له الصدى [١] من الشباح

جدع [٢] « كِرِنكه » اب' دوف' كَبَدَ المُرَاح [٣]

جدع المكازي ادريس من سرجـــه ماح [٤]

الليله على الركابيين قدر الله طاح

والكلام هنا عن حسان الذي سبقت الإشارة إليه ؛ فالشاعر يشير إلى تصديه لقائد الركابيين المسمى كرنكة قبل أن يكون قد استعد له ، وكيف أنه ضربه ضربة قاضية ألقت به على الأرض جثة هامدة . ولم يفت الشاعر أن يعلق تعليقاً عابراً على شخصية كرنكة ، فوصفه بعبارة « دوف » . وهو بذلك يكون قد قال عنه أشياء كثيرة ، فمن هـذا الوصف نفهم أنه كان ثقيل الوزن ، نظراً لثقل أردافه . وثقل الأرداف من الأشياء التي قد تكون محببة في المرأة ، وهي لذلك معيبة في الرجل . ومن جهة أخرى فإن من أهم ما يعيب الفارس أن يكون ثقيلا على فرسه ، فهذا من شأنه أن يعوقه عن الحركة المرنة في الكر والفر ، وإذن فكما طعن الشاعر في شخصه طعن كذلك في فروسيته .

وبعد أن فرغ حسان من كرنكة التفت إلى إدريس فضربه ضربة هوى

---

(١) الفرس التي تلحق بالصيد السريع العدو . (٢) رمى .

(٣) كبد المراح كناية عن كونه أهم شخص في جماعته . (٤) مال وسقط .

على أثرها من فوق فرسه ، مضرجاً بدمائه . وكان سقوط هذين إيذاناً بالنصر على الركابيين ومن والوهم جميعاً ؛ فقد شاءت إرادة الله تعالى أن تدور عليهم الدائرة ، وأن ينكسروا ويشتتوا.

وقد يكون هذا الدوبيت وحده تلخيصاً جيداً لأشد المواقف وأقساها على الشكرية في تلك الحــــرب ، وهو كذلك الموقف الذي تحولت على أثره الحرب لصالح الشكرية . ولكن الشاعر لم يشأ أن يتحـــدث عن هذا الموقف وحسب ، بل ربما كان همه الأول هو الحديث عن أبطــال هذه المعركة من أبناء قبيلته . ولهذا فإننا نجد القسم الأول من القصيدة يتحدث عن البطل الأول في المعركة ، وهو حسان ، في خمسة من الدوبيت. فإذا كان الدوبيت الثاني – كما رأينا – يقدم إلينا بعض التفصيلات التي لابست بدء الحرب لقد حاول الشاعر في هذا الجزء من القصيدة – بعامة – أن يتوسع في المعاني الحماسية التي ارتبطت بموقف حسان ، كما أخذ يحدث بعض التنويعات على هذه المعاني في أكـــثر من دوبيت . ففي الدوبيت الأول مثلاً يحدثنا الشاعر كيف أن الحـــرب باغتت حسان ودأب على وقت الصباح بحشد ضخم قوامه أربعة آلاف محارب . ثم يشير على الفور إلى زوجته « عنيبة الموز » كيف أنها شهدت قتـــال زوجها ، وكانت هي – فيما يروى – هدف كرنكة الأصلي ؛ فقد كان يريدها لنفسه . وبهذا القتال كان حسان يدافع عن شرفه ، وبهذا القتال قرت عين عنيبة الموز زوجه . قال الشاعر :

جاته الثقيله [1] ام حيل [2] وكت الصباح

---

(١) هي الحرب الصعبة . (٢) الحيل : القوة ، أي شديدة المراس .

ألفين عِجِمْ وألفين عرباً فُصاح
تشهد «عنيبة الموز» مي من القبـــاح
شافت قتال حسان ثورَ النُّطاح

وفي الدوبيت الثالث يعود الشاعر فيبرز معنى الدفاع عن الشرف، والقتال حفاظاً على زوجه وكل نساء الشكرية، الـلائي وقفن مذعورات ينتظرن مصيرهن، فيقول :

جاته الثقيله ام حيل في رَفْتُه[1]
والسم ال يِحَرِّق الناس بي نَفَتُّه[2]
شايل عِزْ الجُوَازيات في كَفَتُّه
وجبن الهنـــاك قاعـدين يتلفتوا

ففي الشطرين الأخيرين يتحدث الشاعر عن تحمل حسان مسئولية نساء قومه، ثم كيف أنه قدم الدليل – بما صنعه في كرنكه وغيره – لأولئك الذين كانوا يظنون أن جيش الركابيين العرمرم ذاك لا سبيل إلى الدخول معه في حرب .

ومرة أخرى ينوع الشاعر على معاني الشطرين الأخيرين في الدوبيت الثاني فيقول في الدوبيت الرابع :

جاته التقيله ام حيل ما لامته

---

(١) صدر بيته .
(٢) نفتته، أي أن نفثته سامة كنفثة الحية .

وفرتــق دريس العوق اصـّـامتوا
جدع المــكازي ادريس شق هامتـــه
وخــلى الركابيين يتحــامتوا [1]

بل أن الشاعر لينوع مرة أخرى على هذا المعنى مرة أخرى في الدوبيت الخامس حيث يقول :

حسان يا ود حرتي
قافي [2] ال يجيبه ليـك من صُرّتي [3]
فرتــق دريس العوق [4] أبو سُرّةِ [5]
سَكّاهم [6] بداد لا [7] حنفيرات الكُرّةِ

وهكذا يتضح لنا من هذا الجزء الخاص بحسان أنه كان يدور حول معنى الشجاعـــة المنقطعة النظير ، ومعنى الحفاظ على الشرف . وهما المعنيان اللذان ينبثقان بالضرورة – كما سبق أن بينا – من خــلال أي حرب قبلية . أما التنويعات المختلفة على هذين المعنيين فقد استغل الشاعر فيها بعض مواقف البطل في المعركة ، وبعض التفصيلات التي لابستها .

على أن حساناً لم يكن وحده في هذه الحرب ، وإن كان قد قام بالدور الرئيسي الحاسم فيها . كان هنــاك كذلك أخوه « رانـْفـَي » ، وأخوه علي . ويتحدث الشاعر عن رانفي في القسم الثـاني من القصيدة

---

(١) يتلاومون بعد أن رأوا الهزيمة . (٢) قافيتي ، أي شعري . (٣) من قلبي .
(٤) الجمع المتماسك . (٥) الذين يلبسون القرمصيص ، وهو من الحرير الشامي الناعم ، كناية عن كونهم فرساناً ذوي أبهة . (٦) أطاح بهم . (٧) إلى .

في ثلاثة فقط من الدوبيت ، في حين يتحدث عن علي في القسم الثالث والأخير منها فيستغرق في الحديث عنه ستة من الدوبيت صريحة فيه . ثم يختم هذا الجزء بثلاثة من الدوبيت لا يتضح لنا منها تماماً ما إذا كانت عن علي هذا أم كانت في حسان مرة أخرى .

ويبدأ الشاعر حديثه عن « رانفي » بقوله :

رانفي ال بسوق بقر التـلي المتـواكي [١]
عمران دار ابو ، وضو الفريق البـاكي
الحرب المنِبل صوت الجراد الراكي [٢]
توزهم بداد ود اب علينا الزاكي

فيتحدث بذلك عن رانفي في حـالي السلم والحرب . وهو في أثناء هذا يصور الحرب بأنها مثل صوت الجراد حين تحط أفواجه على الأرض . وهي صورة صادقة وأصيلة ومعبرة عن الضجيج الذي يصحب الحرب ، وعن الدمار الذي يتخلف عنها .

والدوبيت الثاني عن رانفي هو تنويع طريف على معنى الأول يقول الشاعر :

رانفي البِسوق بقر التلي أبو سوجه [٣]
وما بنـاخد القتال بالكصنب بالجوجه [٤]

---

(١) المجتمع في تزاحم . (٢) الذي يهبط إلى الأرض . (٣) الغزير . (٤) بالإدعاء الكاذب

إن وَرَدَنْ [1] بِيِسْبُقْهن ويشرب شراب في الموجه
وانْ سَدَرن بوالي شَمْرِهنْ في روقه [2]

فالشطر الأول هنا هو نفس الشطر الأول في الدوبيت السابق . ثم يأتي بعده الحديث عن أخذ رانفي للحرب مأخذ الجد ، دون ادعاء ودون تظاهر كاذب . ثم جاء الشاعر بصورة جديدة موحية بموقف رانفي في حالي السلم والحرب ، حين تحدث في الشطرين الأخيرين عن موقف رانفي مع الجمال حين تكون ذلولاً مسالمة وحين تهيج وتسدر في هياجها .

ثم يأتي الدوبيت الثالث والأخير في رانفي فيكون توضيحاً جديداً لنفس المعنى . يقول الشاعر :

رانفي البسوق بقر التلي المتظايط
عمران دار ابو وضو الفريق الهابط
إن وردن يسبقهن ويشرب شراباً تابت
وان سدرن بتلقاه تحتَ العجاج الرابط

فالشطران الأولان هنا ينتميان إلى الدوبيت الأول ، والشطران الأخيران إلى الدوبيت الثاني .

ثم يأتي الحديث عن علي ، وهو أكثر إسهاباً وتفصيلاً ، وإذا كان الشاعر قد حدثنا عن حسان ورانفي فإنه هنا يوجه الحديث إلى علي

(١) على مهل ودون خوف . (٢) مكان تلك الجبال .

نفسه . وقد بدأه بقوله :

عليَ يا آلْ من جبال كيوه آل حَوَنَّتْ
ضَرَبَت نُقّارَةَ أبوه وبي نصره رنت
شاف دُغُسَ العيون وزينة ابلْه حنت
جــات حُوبَة الدُّغُم والعيله فَنَتّ

*

علي اب عوض الكريم في الضيق عطُوكَ
وعلي الفارْسَ النْبِسُوق الخيل ابوكَ
وعلي النَقَطَع السَرْوال حموكَ
علي السَبّلْ قناع فاطمة المَمَبَرُكَه

وفي هذين الدوبيتين يشير الشاعر إلى انتصار علي في جبال كيوه، وتشتيته لشمل الأعداء، بفضل من الله . وعند ذاك أسبل القنــاع على وجه فاطمة بعد أن كانت حاسرة الرأس . وهذه إشارة إلى أن حافز الدفاع عن العرض كان من أهم حوافزه إلى الحرب .

والقدر الباقي من الحديث عن علي هو تنويع بنفس الأســلوب على هذه المعاني . وإن كنا في الدوبيت الثالث نعرف أن علياً قد أجهز على خميس ، أحد قواد جيش الأعداء :

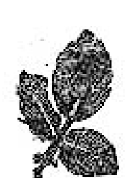
علي آلْ هَقَلَبْ « خميس » يوم جانا خاتي

ثم تعود الإشارة إلى خميس هذا في الدوبيت الخامس ، ويذكر معه هذه المرة قائداً آخر اسمه بد :

علي ال شقلب خميس كَبْداً لِخِمْـــة
وجدع المفتاح بدر ، جاب راسه رمه

إلى غير ذلك من التفصيلات .

على أننا لم نشأ من هذا الاستعراض السريع الدخول في أي تحقيقات تاريخية ترتبط بتلك الحرب ؛ فهذا مخالف لمنهجنا في هـــذا الكتاب ، بل قصدنا إلى التعرف على المحـاور المعنوية الحماسية التي يدور حولهـــا الشاعر ، ينوع فيها ، ويولد منها ، ويحشد لها كل طاقته التعبيرية . ونرجو — بعد — أن تكون هذه المحاور قد اتضحت .



الفصل السابع

الصعلكة

« الصعلكة » اصطلاح نفهم مغزاه جيداً إذا كنا بسبيل الحديث عن الشعر العربي في العصر الجاهلي ، ولكننا حين نتحدث عن الشعر القومي في السودان (وعن الدوبيت بصفة خاصة) فإننا نستعير اللفظ لكي نطلقه على صورة من صور الحياة التي عاشها بعض الناس في بوادي السودان ، لمطابقة مدلول هذا اللفظ لهذه الصورة . فقد عرفت تلك البوادي أفراداً وجماعات مثلوا في حياتها دور الصعاليك القديم وإن لم يسموا بنفس الاسم . إنهم يسمون أحياناً بالنهاضين ، وأحياناً بالهمباته ، كما يطلق عليهم كذلك اسم المهاجرة . ولا يقتصر الأمر على مجرد التشابه بين حياة الصعاليك ومثلهم العليا وبين حياة النهاضين ، بل إننا نجدهم — مثلهم — قادرين على التعبير عن أنفسهم ومُثلهم بالشعر . وأسماء الطيب ود ضحوية ، وطه الضرير ، وود اللديغم ، وموسى ود جلي ، والصديق ود الطيب ، أسماء معروفة في هذا المجال .

وليس هدفنا هنا دراسة ظاهرة الصعلكة من حيث دوافعها الاجتماعية والاقتصادية ، ولكن يبدو من تكرار هذه الظاهرة في بوادي الجزيرة

العربية وبوادي السودان أن حياة البوادي تساعد على ظهور هذا الطراز من الحيـــاة ، حيث يقيم بعض الناس من أنفسهم قوامين على العدالة الاقتصادية ، فيسلبون وينهبون لكي يعطوا الفقير والمحروم ، ويجدون في هذه المغامرة ، بكل ما يرتبط بها ويترتب أحياناً عليها متعتهم الشخصية . على أننا ينبغي أن نذكر أن من النهاضين من يسلب وينهب لمصلحته الخاصة ، فتقتصر حياتهم عندئذ على « اللصوصية » ، وتفقد كل المعـاني الإيجابية المشرقة التي تتضمنها مبـــادىء الصعلكة . أما الصعلكة في صورتها الإيجابية فتكون مجال افتخار وتمدح بهـا ، فنجد النهاض عندئذ يفخر بنفسه وبأعماله ، ولا ينكر – من حيث المبدأ – ما يقوم به من أعمال السلب والنهب إلا أمام المسئولين من رجـــال الحكومة ، حين يمسك بهم هؤلاء .

ونحن نؤثر أن يكون حديثنا عن النهاضين من خلال أشعارهم ، حتى تكون النصوص شاهد صدق على حياتهم ومبادئهم .

– ١ –

ونبدأ بالحديث عن طبيعة النهاض أو الهمباتي أو المهجراوي . ويبدو لنا – بدياً – أنه إنسان ذو طبيعة منطلقـة ؛ فهو لا يحب الأماكن المغلقة بل يؤثر أن يعيش في الأماكن الفسيحة المفتوحـة . إنه يكره الجدران ويؤثر العراء . ومن جهة أخرى فإنه لا يحب الحياة الروتينية أو تلك التي تخضع لنظم وقواعد مفروضة بسلطة القانون أو أي سلطة أخرى ، بل إنه ليجد نفسه – تلقائياً – في عداء مع هذه القواعد والنظم ، أو بالأحرى مع من يمثلونها . ولكنه في الوقت نفسه ليس فوضوياً بالمعنى المألوف للكلمة ؛ إنه

يؤثر فحسب أن تكون المبادىء والقوانين نابعة من داخله ، وأن يكون التزامه بها خاضعاً لقيمة إنسانية صرف ، هي احترامه الشخصي لنفسه . وطبيعي أن يكون مثل هذا الشخص بغيضاً لدى الجماعات البشرية التي تقيم في مكان بعينه ، وتخضع – بالضرورة – لنظام يحكمها ؛ فحياة النهاض بينهم تجلب إليهم المتاعب دون مقابل . ولذلك نجد هذه الجماعات حريصة على أن تنبذ النهاضين من بينها ، وأن تقصيهم ما استطاعت عنها . ويعبر الشاعر النهاض عن هذا أبلغ تعبير في قوله :

البلد الْ ابوك عُمَدُه وَجفُوك نظُارُه
ليه المِتِلْنا يجدل ويحوم في دياره
التِلِوْ حِكَاري في الْفن مَشيهُ حاكي عُصارُه[1]
مِنُو البانينا غير المولى واسعهْ دْياره

فمن الواضح في الشطر الأول من هذا الدوبيت أن العمد يأبون حياة النهاضين في قراهم ، وأن النظار يبعدونهم عن مناطق نفوذهم . والعمد والنظار هم ممثلو السلطة الحاكمة ، وهم المسئولون عن أمن الناس ، سواء في القرى أو المناطق الإدارية . فالقبيلة الواحدة قد تشغل عدة قرى متفرقة ، وعندئذ يكون « ناظر » القبيلة هو المسئول عن هذه القرى .

مثل هذه القرية التي ترفض أن يكون فيها نهاض لا يمكن أن تكون المقر الطبيعي له . ولهذا فإن الشاعر النهاض يتساءل في الشطرة الثانية مستنكراً فيقول : لماذا يمشي مثلنا – نحن النهاضين المرفوضين –

---

(١) عصاره ، أي أنه قوي في مشيه كأنه إعصار .

في مثل هـذه القرية ويتحرك فيها خلسة أن يراه أحد؟ إننـا نحن كذلك – وهذا كلام نقرأه بين السطور – لا نطيق مثل هـذه الخانقة، ولا ينبغي لنا أن نكره أنفسنا عليها. فلنخرج منها، وليعلُ كل منا سنام جمله السريع ويجلس عليه جلسة رخية هانئة، واضعاً ساقاً على ساق (النلوحكاري)، يجوب الفيافي الواسعة. حقـاً إن أرض الله واسعة، فـماذا يحملهم على تلك الحيـاة الحبيسة؟! فلنترك لهم قراهم وأرضهم هذه، ولنخرج إلى أرض الله الذي خلقنا وخلقهم.

وهكذا يعكس لنا هذا الدوبيت، كثيراً من طبيعة النهاضـين من حيث هم قوم محبون للانطلاق والحرية، كما يعكس لنا عـلاقة الرفض المتبادلة بينهم وبين الحكام.

– ٢ –

ثم ننتقل الآن مع النهاضين وقد خرجوا من القرى إلى الخلاء الواسع العريض فنشهد معهم صورة لحياة غير مستقرة وغير منتظمة وغير خاضعة لترتيب أو تنسيق أو حسبان، بل هي دائماً من إملاء اللحظة الراهنة، والضرورة الوقتية الملحة. ولا حساب في كل هذا لعـامل الزمن، بل تجري الأمور كيفما اتفق:

يومَنْ في خلا ويومن مَسُوحْنا الفِتْنَهْ
ويومن في شجرْ القضارف بتنـا

فالنهاضون – كما يقول شاعرهم هنا – يوزعون الزمن وفقاً لمزاجهم الحظي الخاص؛ فهم يخرجون إلى الخلاء يوماً، يمارسون وظيفتهم الخاصة،

فيتكبدون في ذلك من العناء ما يتكبدون ، وهم يرتاحون في يوم آخر ، فيأخذون زينتهم ويتعطرون (مسوحنا الفتنـة = يمسحون أنفسهم بعطر « الفتنة ») .

ومع ذلك ففي استطاعتنا أن ندعي – من خـــلال تفحصنا لشعر النهاضين – أن حركتهم كانت تتجه من الغرب نحو الشرق . ولا غرابة في هذا إذا كنا نعرف أيضاً أن الهواوير والقريات بصفة خاصـــة من العرب الرحل في غرب السودان هم أصل كثير من النهاضين .

وقد رأينا كيف حدثنـا الشاعر في الدوبيت السابق عن مبيتهم في شجر القضارف . وتقع مدينة القضارف كما هو معروف في مديرية كسلا بشرق السودان ، وظاهرها كثيف الأشجار (ساقانا عالية) . ولكن من أين جاءوا ؟ :

من شَنْدي استعدينـا وْمرقنا خلاص
طِرَا المرْيُوده وادْرْدَق عليها ابْ راص

أي أنهم عبروا إلى الشرق من الغرب عن طريق شندي على النيل . ويبـدو أن شندي كانت مركزاً لمبادلة السلب ، ونقطة للانطلاق نحو الشرق . فبعد الخروج من شندي يقول الشاعر نفسه :

قطعنـا التَّبْرَاوي وبنادقنـا عَبَّيْنَايْنْ

أي أنهم انحدروا نحو الشرق ، وعبروا نهر عطبرة ، ثم ملأوا بنادقهم عند ذاك بالذخيرة استعداداً للمغامرة .

ويبدو أن هذه الحركة شرقاً تمتد إلى أقصى الحدود ، حيث نجد النهاضين يسلبون قبائل الهدندوة . وفي الدوبيت التالي إشارة صريحة إلى هذا ، وفي الدوبيتين التاليين له صورة للحركة العشوائية في الخلاء ، التي يتحركها النهاض :

اتملّى النبحير واطّامنوا العيجان
أنا في سدر الحوريي كم جبيتهن نقران
ما بنجيبوهن تجنّوكن بيرعوا الضان
إلا اولاد مهاجره وزادهم الدخـــان

فالعيجان هنا هم الهدندوة . وجدير بالملاحظـــة هنا ورود كلمة « مهاجرة » التي تطلق على النهاضين كذلك ، كما قلنا في مستهل الكلام .

ويلفتنا في نهاية هذا الدوبيت الإشارة إلى زاد النهاضين ، وكيف أنهم يقنعون بتدخين التبغ .

أمرار في الكدوس وامرار ألفوا سجاير
وامرار في لكيب وامرار مقيلي هجـاير
قبل عوج الوكيت أنا مدّي كامل وجاير
كم رابع جنين مـــا هم بلابنصه فجاير

وكأن النهاض يضع كل همه في التدخين ، وهو لا يكترث للمأوى يستظل به ، فإنه كثيراً ما يتلظى بحرارة الهجير فتكون هي قيلولته.

والطريف في هذا الدوبيت أن الشاعر يحدثنا فيه كيف أنه لا يعاشر

(رابع : رابعت = عاشرت) ضعاف النفوس والأخلاق . ترى هل يقصد بهم أولئك الذين رفضوا مقامه بينهم ؟! إنه يحدثنا في الدوبيت التالي عن صفة أصدقائه الإيجابية ، دون أن يذكر شيئاً صريحاً عن أولئك :

أمرار في الكدوس وامرار سجاره أعلّب

أمرار في الخلا وامرار بهيمه أسلّب

كم رابع جنين فوق الدرق بتلّب

للياجيني رامي ، منّه ماني مجلّب

فهو يذكر هنا أنه يعاشر الفتيان المحاربين الذين يخطرون (بتلب) بالدروع عليهم . وفي الشطر الثاني صورة أخرى لعدم تقيد النهاض في حياته بنظام بعينه ؛ فهو مرة يسير في الخلاء ومرة يقوم بالسلب ، وهو في كل حالاته مطمئن النفس ثابت الجنان ، لا يفزع ولا يخاف (ماني مجلب).

— ٣ —

من الواضح في الدوبيت الأخير من الفقرة السابقة أن النهاضين يختصون بسلب البهائم ، سواء في ذلك الجمال والأبقار والأغنام . ولم يحدثنا الشاعر عن أي نوع آخر من السلب . ولكن لما كانت بهيمة الأنعام تمثل الثروة الحقيقية في البوادي كان طبيعياً أن يقتصر السلب عليها . ومن جهة أخرى فإن مثل هذا السلب لا يكلف السالب مئونة في إحمله من مكان إلى مكان ، مع اتساع الأرض ووعورة الطريق ، بل لا يكون على النهاض سوى أن يسوق هذا السلب أمامه .

على أن عملية السلب نفسها ليست بالأمر اليسير ، بل يتكبد فيها

النهاض كثيراً من المشاق .

فهو يقطع مسافات شاسعة حتى يصل إلى مكان تجمع يستطيع أن يمارس فيه عمله دون خوف . والغالب عندئذ أنه يقضي الليل يقظان يرسم خطته ، حتى إذا اطمأن إلى أن جميع الناس قد ناموا قام بإنجاز مهمته . يروى أن ود اللديغم قال :

يعد ابْ جِقْرَه والهاري البياكُل الصايعه
حققناها ، يا خويَ العبوس ما دايعه
حاكومة السواد منعت علينا الساعه
كم لله هاجين والخلايق نايعه

فإذا ما نجح النهاض في مهمته لم يدرك القوم ما حل بهم إلا مع تباشير الصباح عندما يستيقظون . وهم عندئذ يبلغون المسئولين من الحكام الذين يسرعون فيخرجون جماعات من جنود الأمن في أثر النهاضين ، يعينهم في هذا قصاص الأثر . فإذا ما لحقوا بهم كانت معركة حامية استخدم فيها الرصاص ، وانتهت بإفلات النهاضين من قبضة الجند :

من شندي استعدينا ومرقنا خلاص
طر المريوده وادردق عليها ابْ راص
كان بنتلاقى في فتقه وضَربْ رصّاص
ما بنجيبُونا ناس طرطور مع القصاص

* * *

وهنا لا بد أن يخطر لنا احتمالان . ألاحتمال الأول هو ألا ينجح

النهـــاضون في عمليتهم ، فيوقعهم حظهم العثر ، أو يوقع بعضهم ، في قبضة الجماعة التي كانت مقصودة بالسلب . والاحتمال الثاني هو أن تنتهي المعركة بين رجال الأمن والنهاضين بوقوع هؤلاء الأخيرين أو وقوع بعضهم في أيدي المسئولين . في هذين الحالين ماذا يحدث ؟ .

ونرجيء الحديث عن الاحتمال الأول إلى الفقرة التالية ، لمناسبته هناك . أما الآن فنعرض للاحتمال الثاني . والواقع أن النهاض يضع كل الاحتمالات نصب عينيه ، ويقدر العاقبة في حاليهـا ، ويفترض أسوأ الفروض ، ثم يقدم بعد ذلك على عمله . وأسوأ هـذه الفروض هي أن يقبض عليه ، وأن يقدم إلى المحاكمة ، وأن تثبت عليه الجريمة ، رغم إنكاره لهـا ، وأن يودع أخيراً السجن :

قطعنا اللتبراوي وبنادقنا عبينان
وكم إبِلَـن سمان في صدورنا صاورنان
المقصود سجن ، وايامنا عدينـان
النَّبَيْنَهْ بِتْرِدْ ، يا فندي ما شفنـــان

فهم يسوقون الإبل (صاورنان) أمامهم ، ويعرفون جيد المعرفة أن عملهم هذا قد يؤدي بهم إلى السجن . فإذا هم وقعوا في أيدي القضاء ، وقدمت الأدلة ضدهم ، أنكروا التهمة ، زاعمين أنهم لم يعلموا من أمر تلك الإبل شيئاً (ما شفنان) . لكن مجرد الإنكار لا يلغي البينات القاطعات ضـدهم ، وينتهي بهم الأمر إلى السجن .

ونفس هذه المعاني تتكرر في دوبيت طه الضرير الذي سبق اقتباس جزء منه ، والذي يقول فيه :

يومن في خلا ويومن مسوحنـــا الفتنة

ويومن في شجر القضارف بتنا

البَيْنَه بنَترِد من خصمنا الباهتنا

نتحزم على عنرُوضْنا ونَقضّي وِقتْنا

فشهود العيان يأتون ويقررون أننا سرقنا إبلهم ، ويقدمون الدليل على كذبنا — حين ندعي جهلنا بالأمر — فنستسلم أخيراً للحكم ، ونتقبله في شجاعة ورباطة جأش ، ونقضي في السجن من الزمن ما حكم علينـا أن نقضيه .

— ٤ —

وقد قلنا إنه من الممكن أن تتنبه القبيلة المتعرضة للسلب إلى النهاضين قبل أن يفرغوا من عملهم ، وعند ذاك تحدث معركة تقوم على المداورة والمناورة ، وقد ينجح بعضهم في أن يغلب بالسلب أو ببعضه ، في حين تحرص القبيلة على أن تلقي القبض على واحد منهم ، وتعتقله لديها بصفة رهينة .

عند هـذا ينشأ التزام أدبي بين أصحاب المقبوض عليه تجاهه ، هو نفس التزامهم تجاهه في الحالة الأخرى التي تنتهي به إلى السجن .

وقد أرجأنا الحديث عن هذا الالتزام إلى هـذه الفقرة لأنه ينطوي تحت موضوعها الرئيسي ، وهو موضوع القيم والمبـــادىء التي يعمل في إطارها النهاضون ، ويؤمنون بها .

ومن أهم ما يحكم جماعة النهاضين مبدأ التكاتف في السراء والضراء .

أما في السراء فقد رأينا كيف أنهم يستمتعون بحياتهم ويحبونها . وأما في الضراء فإنهم يلتزمون إزاء من يقع به الضر منهم . فإذا أدخل أحدهم السجن كان عليهم أن يحاولوا خلاصه بشتى الطرق ، وأن يرعوا شئونه . يقول أحدهم وقد سمع بإيداع الصّديق السجن :

الخبر النّسمعته الصدّيق مقفل جوه
حالف ما بقيف دونه ان بقيت في هوه
صَقرَ الميتَرَه الدايمن بيقلع قوة
البِتِبْ عجلان على البقول يا مروّه

فالخبر الذي سمعه خبر مفزع ، وهو أن الصديق دخل السجن (مقفل جوه) . ولهذا فإنه أقسم لا يألو جهداً في إخراجه مهما يكن في ذلك من مخاطر .

ومن وصف الصديق بأنه « البتب عجلان على البقول يا مروة » نفهم أنه سريع في تلبية داعي المروءة ؛ فهو إذن ليس لصاً بالمعنى الذميم لهذه الكلمة ، بل هو إنسان شهم ، فيه شجاعة ، وفيه نخوة وشهامة ومروءة . وبهذا تتحدد أخلاق النهاض بالمعنى الصحيح للكلمة . وهو لذلك جدير بأن يجد من جماعته — على أقل تقدير — المساندة إذا ألمت به ملمة . وها هو ذا صديقه الشاعر يقسم على ذلك .

ولننظر الآن إلى صورة أخرى تبرز لنا الجانب العاطفي الذي يربط بين جماعة النهاضين ويؤكد تكاتفهم . في هذه الصورة نجد النهاض قد وقع أسيراً في أيدي القبائل التي وقع فيها السلب . والغريب أن يتكرر

هنا كذلك اسم الصديق . يقول الشاعر :

الولد البِكَرَّبْ فوق قفا ابْ صَنْقُور
بقى مقبوض قبايـــل ، حاله مد مخبور
اللوم مو سمح ، يا ام حـــاجبن مجرور
نِحْنَ نبوبي[1] والصدّيق هناك محجور

فهذا الفتى قد أسرته القبائل ، وانقطعت أخباره ، مما خلف في نفس صديقه الشاعر حزناً عميقـاً ، حتى إنه حين عرّج مع بعض صحبه على مكان لامرأة يشربون « الجبنة » عندها طلبت منهم أن يغنوا (نبوبي) بعض الأشعار ، ولكن — رغم أن الغناء في هذا الموقف تقليد كما سبق أن مر بنا — وجد الشاعر أن الالتزام بهذا التقليد سيعرضهم للوم ثقيل على النفس ؛ إذ كيف يسمحون لأنفسهم بالغناء — مهما يكن الظرف — وصاحبهم الصديق مقبوض عليه ومحجوز (محجور) لدى القبائل .

فالنهاضون إذن جماعـة متكاتفة متماسكة ، تسلب وتنهب ، ولكن فيها إيثار وشهامة ومروءة ؛ فهي غير حريصة على رغد الحياة أو حياة القعود ، بل هي في مغامرة دائمـــة ، وهي سريعة في تلبية ما يطلب منها من مساعدة . يقول ود ضحوية :

أكل الخِلْقَه وَقَبْل على المنسية
وهجم الحوري لي قِتْلِةْ عِرِيْب ناس رية

---

(١) يروى كذلك « نحن ندوبي » ، أي نقول الدوبيت .

كان ما أسكتْ البِنْكن وخلّف[1] الكيّه
قولت « أبو فاطمه » يا الصديق خسارة عليّه

ومعنى هذا أنه إذا لم يسلب وينهب حتى يسكت هـذه الأفواه الجائعة الباكية لما استحق أن ينادي بكنيته « أبو فاطمه » ، أي لما كان جديراً بالإعجاب والاحترام ؛ فالرجل ينادي بكنيته من باب الاحترام والإعجاب .

وإذن فالنهاض رجل حساس للعدالة ، ويهمه أن يرى جميع النـاس سعداء ، بل تهمه سعادة الآخرين قبل سعادته .

أضف إلى كل هذا أن النهاض شخص يحافظ على صاحبه ويدافع عنه ، فإذا بدت له منه سوءة من السوءات لم يعلنها ليحط من قدره ، بل هو أميل إلى أن يستر عيوب صاحبه . وهذا المبدأ واضح في نهاية الدوبيت التالي :

ناس قَدَرَ الله قـاعدين في البيوت ما بْجُوتْرُو
من كَتّي وكَشِفْ حـالَ الحريم ما بْفوتْرو
أخـير أَخِتْ براي ، أسدَ الرّديمَ أنوترو
صاحبي إن ضل مـا بفشي به ، ديه بسوترو

ويلفتنا في هذا الدوبيت — سوى موضع الاستشهاد — وصف الشاعر لغير النهاضين من الناس بأنهم : ناس « قدر الله » ، أي النـاس الذين

(١) أصلها : وأخلف ، أي أخالف بين الكيات فتكون آثارها هكذا مثلاً .

يظنون أن الرزق مقدور لهم فلا حاجة بهم للخروج والضرب في فجاج الأرض ، وكل ما يشغل به هؤلاء أنفسهم هو أن يتداولوا أخبار النساء وينهشوا في عروضهن . وهذا وذاك من شأنه أن يسلبهم صفات الرجولة. وقوله « قاعدين في البيوت » لها مغزاها بوصفها الصورة المقابلة لحياة النهاض التي لا تعرف البيوت ولا الجدران ، بل الحياة المضطربة غير المستقرة على حال . ولكن يتضح لنا الفارق بين الحياتين نسوق – أخيرا – هذا الدوبيت الذي يعكس لنا الصورة المقابلة ، صورة الحياة القلقة المضطربة . يقول الشاعر :

واحدين شدوا الركاب وجدعوا النميم بي قفاهن
واحدين في السّجن ، شهر المروق ما جاهن
أخوان ديفة النّقعة السُّهاد والاهن
دي بِتتعَدّا ، عُقبَ اهلَ البُكار ، واشقاهن !

* * *

ومن كل ما مضى يتبين لنا أن « الصعلكة » الجاهلية تكرر نفسها في حياة النهاضين من القبائل العربية في بوادي السودان ، مشكّلة بذلك حياة النهاض في علاقته مع الآخرين ، وفيما يؤمن به من قيم ومبادىء . وكما أدى الشعر قديماً دوره في تسجيل كل ما يتعلق بالصعلكة والصعاليك كذلك قام الشعر القومي في السودان بنفس المهمة في الزمن الحديث . وقد كان الدوبيت – أوضح وأنضج أشكال هذا الشعر – هو الشكل الذي صور لنا النهاضون من خلاله حياتهم ومبادئهم ، فكانوا صادقين في شعرهم صدقهم مع أنفسهم .

الابـــل

العلاقة بين الإنسان والحيوان علاقة قديمة يتمثل فيها كل ما يتمثل في علاقات الناس بعضهم ببعض . بعض الحيوان أليف ومحبوب لدى الإنسان وبعضه كريه . وقد استطاع الإنسان أن يقرب إلى نفسه أنواعاً بعينها ، منها ما سخره الله عز وجل لفائدته ، وأن يستأنسها . وليس الاستئناس سوى أن يكتسب الحيوان بعض الصفات الجوهرية للإنسان .

ومن الحيوان الذي أحبه الإنسان ، سواء لما له فيه من فوائد ، أو لمجرد الاستئناس به ، الجمل . فلهذا الحيوان مزايا خاصة ، جعلته من أحب الحيوان إلى نفس الإنسان . فإلى جانب قدرته الفائقة على تحمل الرحلات الطويلة ، وتحمل العطش أياماً ، وفوق هذا وذاك صلاحيته الفريدة في اجتياز الصحاري والوهاد – إلى جانب هذا كله فإنه حيوان حساس بأكمل وأدق معاني الكلمة . وحساسية الجمل للموسيقى والغناء لا يرقى إليها أدنى شك .

ويكاد يجمع مؤرخو الشعر العربي على أن حداء الإبل – أي الغناء

لها بإيقاع معين في أثناء الرحلة – كان معواناً لها على متابعة السير ، ومثيراً لنشاطها . ويقال إن هذا الحداء كان يتفق في إيقاعه مع وقع أخفاف الجمال في مسيرتها من جهة ، وأنه قد تطور – من جهة أخرى – إلى شعر الرجز . ومن ثم نفهم السبب في طرب الإبل للحداء بخاصة وللغناء بعامة . ويبدو أن الحداء لم يكن ليطرب الإبل فحسب ، بل كان يطرب القافلة جميعاً . وعند ذاك يصنع اللحن الموسيقي للحداء الإطار العام الذي يضم الحيوان والإنسان في وحدة سعيدة منسجمة .

وإلى جانب حساسية الإبل للموسيقى والغناء يقال إنها تتمتع بمشاعر مرهفة تتحكم في علاقة بعضها ببعض ، إناثها بذكورها . وقد سبق أن مر بنا قول الشاعر عبد الرحمن العبادي في الغزل :

أقيم الليل على ساق لي طلوع الفجر
وحن كحنين شفوق النوق ، دموعي انا تجري

وفيه يتحدث عن حنينه الجارف لمحبوبته فلا يجد ما يشبه به هذا الحنين سوى حنين النوق . وجدير بالملاحظة هنا الوصف الذي وصف الشاعر به النوق ؛ فهو يصفها بأنها « شفوق » ، وهي صفة إنسانية من الطراز الأول ؛ لأن الشفقة معنى إنساني وحضاري . لكن المؤكد أن الشاعر لم يخلع هذه الصفة على إناث الإبل من عنده ، بل لا بد أنه عرف فيها ذلك من طويل عشرته لها وخبرته بها .

هذا الحيوان الذي يتمتع بحاسة فنية ومشاعر إنسانية جدير بأن يكون محبباً إلى نفس الإنسان أثيراً لديه .

وفي بوادي السودان الشاسعة تتأكد علاقـــة الإنسان بالإبل من كل نواحيها ، وينفعل الشاعر بهذه العلاقة فيتغنى بها ويغني لها ، ويكون من نتيجة ذلك شعر كثير له طابعه وموضوعه الخـــاص ، هو ما نسميه « شعر الإبل » . وسوف نستعرض معاً في هـــذا الفصل بعض النماذج الشعرية (من الدوبيت) التي قالهـــا الشاعر القومي ، والتي تصور لنا جوانب العلاقة بين الإنسان وهذا الحيوان الأليف .

* * *

ونبدأ بالظاهرة القديمة في حياة الإبل ، وهي أنهـــا تطرب للغناء وتتنصت إليه في شغف بالغ .

في مستهل قصيدة للشاعر عبد الرحمن العبادي نجده يقول :

وكت الليل بَرَدْ ونجم الكُبُار اتبَنّت
حِلْيت نَمّتي وقعـــد الجمل يصنت
فويطراتك كشيب التربشوله وحنّت
ما بتلد « النّحَلْ » تاني الخوالدة ان جنّت

فالشاعر قد حلا له الغناء (حليت نمتي) عندمـــا أوغل في الليل وهب عليه النسيم بارداً . وعند ذاك أخـــذ جمله ، الذي شاركه رحلة اليوم وحر النهار ، ينصت إليه مرهف السمع (التصنت في التعبير العامي يحمل أكثر من معنى الإنصات) .

والواقع أنني ــ وسأذكر هذا الخبر لطرافته وأهميته في هذا السياق ــ

عندما سمعت هذا الدوبيت من الشاعر وجدتني أنطق بعبارة الإعجاب والتعجب معاً ، قائلاً : « يا سلام ! » . وأحس الشاعر بمعنى التعجب في العبارة فقال لي : « هذا صحيح ! » . قلت : « ما هذا الصحيح ؟ » . قال : « أن الجمل راح ينصت إلى غنائي » . قلت : « وهل كان الغناء سوى دوبيت كهذا ؟ » قال : « إننا نقول الدوبيت بطريقة الغنـــاء ، سواء أكنا نؤلفه لساعته أم نغنيه من الذاكرة . أما هذه الطريقة من الإلقاء التي تسمعها مني الآن فليست من الغناء في شيء » . يريـد بهذا أنه كان يسمعني الدوبيت بالطريقة التي تمكنني من فهمه ، أما الأصل في الدوبيت فهو الغناء .

وقد ذكرت هذا الخبر رغم أن المعلومة الخاصة فيه بغناء الدوبيت ليست جديدة ؛ وذلك لتأكيد هذه المعلومة من جهة ، ولتأكيد حقيقة أن الجمل ينصت للغناء من جهـة أخرى . فليس الأمر إذن مجرد توهم من الشعراء لقدرة هذا الحيوان على التجاوب مع الغناء ، أو مجرد صفة يخلعها النـــاس على حيوان يحبونه ، بل هو حقيقة يقسم على الاقتناع بها الشاعر .

وإمعاناً من الشاعر في إقناعي بهـذه الحقيقة راح يترنم ببعض الشعر – رغم خجله من ذلك لكبر سنه – فإذا به يخرج في نسق من الأصوات لو كان لي أن أتمثل الحداء القديم لما وجدت صورة أنسب له مـــا سمعت منه . وحين استكتبته هذا الشعر كان كما يلي :

شـــديت اللـّزوم	يا	بالي
للدرعه ام رشوم	يا	بالي

تبقى حقيقة أنه غناء ينهج منهج الدوبيت .

وبعد هذا نلاحظ أن هذا الغناء يصلح لأن يغنيه شخص بمفرده أو أن تشترك معه مجموعة من الناس تردد بعده المقطع المتكرر .

ولست أستطيع بعد هذا أن أصف الطريقة التي غنى بها الشاعر هذا الكلام ، وكل ما أذكره هو أنني تخيلته على الفور راكباً جملاً يسير به سيراً هيناً بطيئاً يلفت المرء منه تكرار وقع أخفافه على وتيرة واحدة . وقد تذكرت عند ذاك الفكرة القديمة التي ربطت بين موسيقى بحر الرجز ووقع أخفاف الجمال ، بخاصة وأن هذا الشعر يعتمد على تفعيلة الرجز .

وهكذا إذن يغني الشاعر لجمله بلحن رخيم شجي فيثير حساسيته الفنية للموسيقى ، وأخشى أن أقول يثير شجاه .

أما الموضوع الذي تغنى به الشاعر فموضوع غرامي ، يصور فيه الشاعر عاطفته نحو الأحبة وقلقه وسهره الليل وحيرته وذوبان قلبه . موضوع يغلب عليه الطابع الشجي ، فلا غرو أن يكون اللحن الذي تغنى الشاعر فيه هذا الموضوع شجيا . وكأن الشاعر يدرك أنه إنما يغني هذا الشعر لجمله خاصة فإذا بنا نجده – لهذا – يستهل كل رباعية بالحديث عن الجمل وكيف أنه شد عليه الرحل قاصداً المحبوبة (الدرعة ام رشوم) . حدث هذا في الرباعيتين الأولى والثانية ، أما في مستهل الثالثة فلم يكتف الشاعر بأن يشد الرحل على جمل واحد بل إنه خرج في قافلة من الجمال « قطرها » وراءه (شديت قاطرن) . ولعله شاء أن يرضي جمله بأن يقدم إليه العذر عما يسببه له من متاعب فكان تكراره لعبارة يا « بالي » بعد كل شطرة .

وهذا التجاوب بين الشاعر وجمله كثيراً ما ينعكس في الشعر متخذاً شكل الحوار الذي يتولى الشاعر حكايته لنا . وكثيراً ما يكشف الشاعر لجمله عن مشاعره لكي تكون عذره إليه فيما يكبده من مشاق . والطريف أن نجد لدى الجمل في مثل هذه الحالة تفهماً طيبـــاً لظروف الشاعر ، وكأنه صديق يقدر هموم صديقه ومتاعبه ، ويبذل قصارى جهـــده في التخفيف عنه أو في معونته .

ولننظر الآن كيف صور الشاعر هذا التجاوب بينه وبين جمـله من خلال هذه الحوارية . يقول الشاعر ود حيدوب ، وكانت له عشيقة في « ريرا » :

كم كَتَرْبَتَه مِنَ الصُّبُحِ للغيبه
وكم شقيت فيافي وكم كتلت دبيبه
أموال الرُّجـــال مهما تكون بِنْجيبه
كربت يا جمل ، في « ريرا » ليَّ حبيبه

*

قال ليَّ الجمل يا سيـــدي أرخي رسيني
وانا عارْفَ الطريق بالله مـــا توْصيني
لام زين الحبيبه ، ليك بصل في حيـــني
وان بطّلت ، بكره السوق عصُر وديني

ففي الدوبيت الأول يطلب الشاعر من جمله أن يسرع في السير حتى يصل في أقرب وقت إلى « ريرا » حيث تقيم العشيقة . وفي الدوبيت

الثاني نعرف أن الجمل استجاب لهذا الطلب ، وطلب من صاحبه أن يرخي له العنان ويسكت ؛ فإنه عندئذ سينطلق في الطريق إلى ريرا الذي يعرفه جيداً ولا يحتاج إلى أي « وصية » خاصة . إن الجمل يعرف أن المحبوبة هي المقصود في ريرا ، ويعرف ما في نفس صاحبه من شوق وتلهف ، ويقدر الموقف ، الموقف كله أحسن تقدير . وهو لا يملك بعد كل هذا – لكي يزيد صاحبه اطمئناناً – إلا أن يسمح لصاحبه بالتخلص منه بالبيع ، أي إنهاء ما بينهما من عشرة وصحبة ، إذا كان عصر اليوم التالي حيث تقام السوق .

وهذا القدر من التفاهم بين الشاعر وجمله قد لا يتوافر بين الصديق وصديقه .

والواقع أن الجمل كان دائماً رفيق الشاعر في رحلتـــه إلى مواطن أحبائه . ولعله من أجل هذا أن صارت له مكانته في نفس الشعراء . فهم يسرون إليه بعواطفهم ويأتمنونه عليها ، وهو لكثرة ملازمته لهم قد عرف كل ما يرضيهم ويسرهم .

في دوبيت يروي للشاعر محمد إبراهيم سميري نجد وصفاً لسير الجمل وكيف أن خطواته فساح ومتساوية متناسقة ، وكيف أنه يقطع المسافات ويحسن تقديرها . ثم نجد الشاعر يدعوه إلى أن يفسح بين يديه حيث ان الليل قد أقبل بظلامه ، وأنه بذلك يكون قد أوشك على الوصول إلى محبوبته .

يقول الشاعر :

خبيبك للدّرِبْ كُبار ومواسه
وإيديك يقطعوا الفرَقهْ ويعرْفوا قياسه
أقورَق ايديك ، الضلمه جاني دماسه
يبقى الليله شتلة نامه برعت راسه

وما دام الجمل قد صار صديق الشاعر المقرب إلى نفسه ، فلا غرو أن يصحبه في رحلة حياته كلها ، أي أن تنعقد بينهما الصداقة التي لا تنتهي إلا بموتهما كليهما أو أحدهما . لكن رحلة الحياة طويلة ، فيها الصبا والشباب ، وفيها كذلك الكهولة والشيخوخة ؛ فيها أيام المغامرة وأيام الهدوء والدعة ؛ فيها الحلو وفيها المر ، ولكل سن ما يناسبها . والجمل — رفيق هذه الرحلة الطويلة — لا بد أن تنعكس عليه كذلك ظروف صاحبه ؛ فهو يتقدم معه كذلك من الشباب إلى الشيخوخة .

لننظر الآن في هذا الحديث الذي يحدث به الشاعر محمد ود أحمودة جمله حيث يقول :

يا عنَيْتْ كُبُرْنا وحالنا تَبْ ما زَلْ
وكل يوم في هوانا مغيرين منزل
وين ما طريت ال دماعه جرى مِنْهَل
حلق الرِيف ِبوجْ ناري وغميضنا قل

*

يا عنَيّت كبرنا وحالنا أبى ما يرُوح
وكل يوم في هوانا مغيرين مطروح

وين ما طريت ال دماعه جرى مسروح

حلق الريف بوج ناري وغميضنـــا يروح

فالشاعر يقول في الدوبيت الأول لجمله : « أيهـــا الجمل العزيز ، لقد تقدمت بنا السن ولكننا مع ذلك لم نزل على حالنا في العشق والرحلة لم تتغير ؛ فما زال لنا في كل يوم غرام جديد ، وما زلنا نتنقل — من أجل هذا — بين مكان وآخر . وكأن الشاعر يلحظ في هـــذا السياق العبارة الشائعة القائلة « ولذة العيش في التنقل » ! ولكن هذه المغامرات العابرة التي يقوم بها الشاعر مصطحباً فيها جمله لا تمحو بحال من الأحوال ذلك الحب القـــديم الذي ملك على الشاعر نفسه ؛ فحينما تذكر ذلك الفراق الأليم الذي ترك فيه صاحبته والدموع تجري منهمرة من عينيها أججت ريح الشمال من جديد نار العشق في قلبه فدفعته إلى السفر من جديد فلا يغمض له عندئذ طرف ، وكذلك جمله .

والدوبيت الثاني تكرار لنفس المعاني .

والجدير بالتأمل في هـــذا الشعر قول الشاعر في مستهل الدوبيتين : « يا عتيت كبرنا ... » فهذه العبارة على صغرها تتضمن كثيراً من المعاني في كلمة « عتيت » تدليل للجمل ، مع أن هذا الجمل ليس صغيراً في السن فيدلل ، بل لقد كبر وتجـاوز سن التدليل . ولكن الشاعر لم يجـــد غضاضة في أن يدلل هذا الجمل المسن ، كأنه يستبقي لفظة التدليل هذه تذكاراً لما كان عليه الجمل من شباب في الماضي ، وكأن الجمل في هذا السياق هو الشاعر نفسه ، وكأن الشاعر قد استعاض بالحديث إلى جمله عن ذلك التقليد القديم في الشعر العربي ، حيث كان الشاعر يتوهم معه صاحباً أو صاحبين فيوجه الحديث إليهما معبراً عن مشاعره الخاصة . فـــإذا دالل

الشاعر جمله وقال له في الوقت نفسه « لقد كبرت » يكون قد أحدث مفارقة درامية ، إذا لا يتفق التدليل وكبر السن ، ولكن التدليل هنا هو مجرد أثر من آثار الماضي ، والحديث كله منعكس على الشاعر نفسه، وكأنه يقول : « يا ابو حميد والله كبرت » مثلا .

ومهما يكن من شيء فإن التداخل في هذا الموقف بين الشاعر وجمله يجعلنا نحس بمدى مكانة الجمل من نفس الشاعر ، ومدى التجاوب النفسي بينهما ، سواء أكان هذا التجاوب واقعياً وحقيقياً من خلال الغنـــاء أم كان خيالياً وهمياً من تصورات الشاعر نفسه .

وكما يحدث في حياة الناس وبين الأصدقاء بصفة خاصة أن يسبب موت واحد منهم لاعج الحزن والأسى في نفوس الآخرين ، الأمر الذي يدفع بالشاعر منهم إلى القول ، كذلك الأمر بين الشاعر وجمله ؛ فإن العشرة الطويلة والصحبة بينهما تفرض على الشاعر رثاءه عندما يموت ؛ لأنه يفقد فيه بحق صاحباً عزيزاً .

ورثاء الإنسان للحيوان ، بخاصة الحيوان الأليف ، ظاهرة مألوفة حتى في العصر الحديث ، ولا غرابة فيها إذا أخذنا في الاعتبـار إمكان توطد العلاقة بين الإنسان والحيوان حتى تفوق كل تصور وكل خيال .

وإذا كنا قد رأينا موضع الإبل من نفس الشاعر القومي في السودان ، بخاصة في بيئة البادية ، حيث تكثر الإبل ، وحيث يكون الاهتمام بها ، ورأينا ما يكون بينها وبين صاحبها من تجاوب نفسي ، فإنه لا يكون غريباً أن نتوقع من هذا الشاعر أن يكون وفياً لهـذه العلاقة بعد أن

تتدخل المقادير فتفصم عراها بأن يقضي جمله نحبه . لن يكون غريباً أن نجد الشاعر ود شوراني مثلاً يقول قصيدة طويلة يرثي فيها جمله . وسنجتزيء منها هنا بقوله فيها :

رقد المِقْدِرِ السُّكَّانْ بِي جريدته اتبيَّن
كم للهِ بالتشيهْ والعتامير هيِّن
زمنه العالي سرجه القارتيته معيَّن
المُطْمَرْ مُلانْ بعَلُوقه ما بنِتْدَيِن

☆

انكسرْ العزيز ود المهَوُره القاصع
أقَنَفْ ليهُ فَطْنسه وسدره جايِرْ وواسع
منسول الشدايد الحوري جده التاسع
جايْبُه تعبنا وامه المي دَشَرْ لي ماصع

☆

ويختتم ود شوراني هذه القصيدة بقوله :

سفراً بالرَّدِي الكَرْبَاجه فوقه بِنْجَوَّد
يا عبد الله ساقي عليهُ مو متمود
البَهَجَمْ به ست الريد فلانــــه مَهَوَّد
اندمدم رقد ، من غيره الله بعَوَّض

ويتضح لنا من هذا أن الشاعر يرثي لجمله كما يرثي الإنسان لصديق

أو عزيز لديه ، وبنفس الطريقة .

فهو في الدوبيت الأول يذكر بالثناء من صفـــات جمله قدرته التي تكشف عنها في وضوح ذراعه المفتولة . لكن هذا الجمل القوي « رقد » رقدته الأخيرة .

هذا الجمل كثيراً ما جاب الفيافي والصحاري القاحلة (العتامير) في همة وعزيمة ، أيام كان قوياً سامقاً وعليه رحله قد شد بحـزام من نوع خاص متين . ذلك أنه لقوته وعنفه في الجري كان كثيراً مـــا يقطع حزام رحله هذا فيلقي براكبه وبسرجه معاً .

ولقد عاش هذا الجمل حياة رغدة ؛ فقد كان مخزن « علوقه » مليئاً على الدوام ، يأكل منه كيف يشاء بغير حساب ، وذلك لأننـــا كنا ننفق عليه عن سعة ، فلا نستدين لـكي نشتري له علوقه .

وفي الدوبيت الثاني يحدثنا الشاعر عن أصالة هذا الجمل القوي ؛ فهو جمل معروف النسب ، عزيز ، أفطس ، عريض الصدر واسعه ، إنه من نسل الجمال الشديدة ، ونسبه معروف حتى جده التاسع . وقد كان جده هذا جملاً حورياً أبيض ، أي ينتمي إلى فصيلة من أرقى فصائل الإبل .

ونحن لم نحصل على هذا الجمل في سهولة ، بل لقينا العناء في الحصول عليه وفي توليده ؛ فقد حرصنا على ألا نترك أمه تحمل فيه من أي فحل مطلق كائناً ما كان ، بل يكون نتاجاً لجمل أصيل اخترناه .

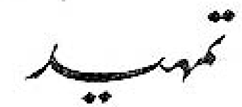
هذا الجمل « انكسر » فرقد فاقد القوة فاقد العزة .

وفي الدوبيت الأخير يحدثنا الشاعر عن حاله بعد أن فقد جمله الذي صحبه في رحلة طول حياته ، وكان بينه وبينه ألفة وتجاوب ، وكيف أنه سيضطر إلى السفر على جمال أخرى غيره فيقول : إن السفر على الجمال الأخرى الرديئة التي تحوجك معها إلى جمل « الكرباج » وضربها به بين آونة وأخرى لحثها على السير ، أي الجمال البليدة فاقدة الإحساس، هذه الجمال لم أتعود على ركوبها . أما الجمل الذي ألفت ركوبه ، والذي كنت كثيراً ما أغشي به المحبوبة (ست الريد) في أواخر الليل ، فقد انكسر وتهدم وهوى فمات . ألا عوضنا الله عنه خيراً !

هكذا ، وبهذه الحرارة ، يرثي الشاعر جمله ، ذاكراً مآثره ، وطول صحبته له ، ناعياً حظه بمفارقته إياه . وكل هذا إن دل فإنما يدل على قوة الرابطة ، ومتانة العلاقة ، بينهما .

الباب الثالث

شعر الغناء لدى القبائل



تمهيد

إن اتساع رقعة الأرض في السودان قد جعل البيئات فيه تتباين بشكل واضح ، من حيث المناخ والإنتاج ، ومن حيث وجوه النشاط الإنساني . فإذا لاحظنا مثلاً أن وظيفة الرعي وظيفة مشتركة بين من يسكنون شرق السودان وغربه ، وجدنا مع ذلك فرقاً في نوعية المراعي ؛ ففي بيئة نجد الإبل والضأن ، وفي أخرى نجد الأبقار ، حتى إن نوع المرعى ينعكس على سكان البيئة في بعض الأحيان ، فنجد البقارة في شمال كردفان ، وهم رعاة أبقار ، ونجد الحُمُر في جنوب كردفان وغربها ، وهم رعاة جمال ، والاسم يدل على ذلك ، وقد فضلوه على تسميتهم بالجمّالة ، هذا الاسم الذي يطلق عليهم كذلك أحياناً ، ولكنه لم يكتب له السيرورة والغلبة .

وكذلك تكون العناية بالخيل قليلة نسبياً في بعض المناطق ، كما هو الحال في الجنوب والشرق ، في حين تظفر بالقدر الأكبر من عناية الأهالي في المديرية الشمالية ، وبصفة خاصة في الجنوب الغربي من دارفور ، حيث يشغل صيد الأفيال جانباً كبيراً من اهتمام القبائل المقيمة هناك ، وبخاصة

التعايشة ؛ فإن « المَيَاقْنة » (صيادو الأفيال) يعتمدون على الحيل في مداورتهم للأفيال .

وهذه الوجوه من الاختلاف بين بيئة وأخرى ، وكثير غيرها مثلها ، تنعكس بشكل ملموس في أسلوب الإنسان في فهمه للحيــــاة وتقديره للأمور ، وفي وسائله الفنية في التعبير عن نفسه .

ومهما تكن ظروف البيئة التي قدر للإنسان أن يعيش فيهـــا مواتية أم قاسية ، ومهما يكن نوع العمل الذي يقوم به الإنسان لكسب لقمة العيش ، فالذي لا شك فيه أن كل إنسان ترد عليــه أوقات يجد نفسه فيها يزاول عملاً من نوع آخر ، لا علاقة له بالكسب أو بلقمة العيش ، وإن كانت علاقته بالحياة أشد ما تكون توطداً ، ألا وهو العمل الفني . فكل إنسان يمارس التعبير عن نفسه بطريقة أو بأخرى ، مهما تفاوتت وسائل التعبير من حيث المستوى واختلفت من حيث النوع . وربما كان الغنـــاء والرقص أكثر أشكال التعبير الفني عن النفس وأكثرها مواتاة .

ونود الآن أن نقوم بسياحة سريعة خارج المدن السودانية ، وبعيداً كذلك عن البيئات التي يشيع فيهـــا التغني بالدوبيت ، لكي نلم بأشكال الشعر المختلفة في البيئات المختلفة ولدى القبائل المختلفة .

ومع أن النماذج التي جمعتها بنفسي من هذه المناطق المختلفة ، كغيرها مما يشيع في تلك المناطق ، هي أشعار مجهولة المؤلف في الغالب ، ممـــا قد يحدو بالبعض إلى عدها من التراث الشعبي ، فإني أود هنا — ودون الدخول في جدل حول نسبة هذا الشعر أو تسميته العامة — أن أقدم الصورة متكاملة لأشكال التعبير الشعري غير الفصيح في السودان . ولا

أدعي مع ذلك أنها صورة كاملة ؛ فربما فاتتني أشكال لم أصادفها أو أسمع عنها .

ومن جهة أخرى فإن إطلاق كلمة « شعر » على هـذه النماذج التي تفتقر في كثير من الأحيان إلى المقومات الشكلية الأساسية للشعر ، كاستقامة الوزن أو انتظام القافيـة ، قد يثير كذلك بعض الجدل . فهذه النماذج قد تُغَنَّى بشكل أو بآخر ، وفقـاً لطريقة خاصة في الأداء ، فتكون مقنعة بوصفها أغـاني ، أما أن تعد – رغم قصورها الفني – شعراً فهذا لا يكون مقبولاً .

وأقول إننا ينبغي ألا نفصل بين ما هو غناء وما هو شعر بالنسبة للمراحل الأولى من مراحل التعبير الفني للإنسـان عن نفسه ؛ لأنه يعبر عن نفسه – عندئذ ودائمـاً – غناء أو على الأقل قولاً مرتلاً . وتظل هذه الظاهرة ، ظاهرة اقتران الغناء بالشعر ، هي الغالبة حتى في المراحل المتطورة نسبياً من مراحل التعبير . وقد سبق أن مر بنا ما يؤكد هـذا من كلام شاعر الدوبيت عبد الرحمن العبادي عن طريقته في قول الدوبيت .

وعلى هذا ينبغي أن نعترف بأن كل أشكال الغناء في البيئات ولدى القبائل السودانية المختلفة إنما هي تعبير شعري يتفاوت في نضجه بالقياس إلى الشكل الشعري الكامل .

ولنبدأ الآن في استعراض هذه الأشكال .

الفصل الأول

الجراري

ذكرنا في الفصل الأول من هذا الكتاب أن الدوبيت أنضج أشكال التعبير في الشعر القومي السوداني، وأنه لا يدانيه في النضج سوى شعر الجرّاري . فما الجراري ؟

الجراري هو شكل من أشكال الشعر الغنائي أخذ اسمه هذا من انتسابه لبني جرار في كردفان . وهو غناء يصحبه الرقص وكذلك طنبور صوتي بشري لا آلي . وهو يقال في المناسبات العامة، كالعرس، والختان، والأعياد على اختلافها . وتنصرف أغراضه إلى الغزل ووصف الجمال والفخر والفروسية .

ورغم نسبة هذا الشكل إلى بني جرار في كردفان فإننا نجده ينتشر في الغرب في دارفور، بخاصة لدى قبيلة الزيادية في شمال دارفور. وهو هناك من الأشكال الشعرية الخاصة بالنساء .

وكما يغلب على الفتيات في كل أنحاء العالم تفضيل الرجل الغني على الفقير كذلك عبرت الفتاة من بني جرار، حين عقدت المقارنة بين

الفقير والغني ، عن نفس النظرة . تقول :

يا فقيري ماكَ زول ساكت ملازمْ الكور
عاجبني سِيد ام زور كُلْ ليله عاقر دور

*

يا فقيري منشي انْتَر ساكت ملازم الحَر
عاجبني سيد الكر يا خشم البيكُدْ الجَر

فالفتاة تقول في المربوع الأول : « أنت أيها الفقير لست شخصاً ذا حيثية أو مكانة ، بل مجرد شخص يندس بين جموع البنات ويلازمهن دائماً . أنت لا تعجبني ، ولكن يعجبني ذلك الرجل صاحب الجمال الكثيرة ... »

ثم تطلب في المربوع الثاني من ذلك الفقير أن يبتعد عنها ؛ فهو يقف في الحر يتعب نفسه دون جدوى . إنه لا يعجبها بل يعجبها ذلك الرجل الذي يملك « الزريبة » المليئة بالإبل . وهي تعير ذلك الفقير أخيراً بفقره وذلة نفسه ؛ فهو يلعق ما يتبقى في الأوعية . بعد أن يفرغ الناس من طعامهم ، شأنه في هذا شأن الكلب .

ومن الواضح أن هذا الشكل الشعري مستقيم الوزن منتظم القافية ، وهو دائماً كذلك . وهو أشبه ما يكون بالدوبيت من حيث نظامه ووزنه وقافيته ، سوى أنه — من حيث الوزن — مجزوء . وكل ما يلاحظ من خطأ في الوزن في هذا النموذج يتمثل في الشطرة الأخيرة من المربوع

الثاني ، حيث تبدو لفظة « يا » زائدة . وكذلك هناك عيب وحيد في القافية ، يتمثل في قافية الشطرة الأولى من المربوع الأول ، حيث يختلف حرف الروي (اللام) فيها عنه في بقية الشطرات . على أن هـــذه العيوب ليست مطردة في كل جراري . .

ولننظر الآن هذا الجراري في موضوع الغزل :

اسمـــك ليّ مْحدّد   خبرك ليش ما اتْجَدّد

جرحك فوقي اتشدد   تحقنَ القيح ما اتقدد[1]

*

ليك عطشان ومْبَلّح[2]   وليك مرضان ومْطـَرّح

شوفـَكْ ليْ ما مْصَرّح   قلبي عليك اتجرّح

ويتميز هذا النموذج – كمعظم شعر الجراري – بالبساطة والوضوح . ونلاحظ أن وزن هذا النموذج يختلف عن النموذج السابق ؛ فهناك كان الوزن مجزوء الرجز ، وهنا مجزوء المتقارب . والواقع أن هذا النموذج مما يشيع لدى قبيلة الزيادية .

ويمتد هـــذا النموذج فننتقل فيه من موضوع الغزل (والغريب أن تغنيه البنات كما سبق أن ذكرنا) إلى موضوع الحديث إلى الجمل :

خفـّـك دق « خندقـلي »   وحِسْ سوطـه حبّاً مَقلي

---

(١) ما اتقدّ ، أي ما انفتح .   (٢) على وشك النضوج .

قَـافَـنْ [١] بيك ناس جقلي[٢]   بَقـْت [٣] نار فوق عقـــلي

ثم تنتقل الفتاة إلى موضوع جديد هو الفخر ، فتقول في أخيها :

ما كـَتـَبر كَدبُوسـَه وما سُوَّقه لِخـَشوشـَه
يوم الضيق يا موسى تَجـرَدَ الـْعيشْ بكـَلـُوسه[٤]

أي أنه لم يستخدم سلاحاً في أذى الناس ، كما أنه رجل غني كريم النفس وليس ممن يساقون لحسن النبات مقـابل أجر . يظهر ذلك منه يوم تحل بالناس مجاعة ؛ فعند ذاك يحمل جماله الذرة ويفرقه في الناس ، يفك ضائقتهم .

ثم تنتقل إلى الحديث عن الناقة ، فتشير إلى حكاية اللص الذي جاء كي يسرق ناقة من إبلهم فأردوه قتيلا وأخذت الناقة تطأ ضلوعه بأرجلها.

الدوشْخة المقـــروعه بام سَنـْجـَه الممنوعه
أمْ الزول ماجوعه توطي ام زور في ضلوعه

فالناقة المنعة يحميها أصحابها ، الذين قتلوا اللص حين أراد سرقتها بالبندقية فتركوا أمه « موجوعه » (ماجوعة) القلب لفقده . هذه الناقة أخذت تطأ ضلوعه .

وأخيراً نصل إلى موضوع الرثاء فنجد الفتاة التي افتخرت من قبل بأخيها موسى ترثي هنا أخاها الآخر المسمى عيسى فتقول :

---

(١) قافن : سارت .   (٢) ناس جقلي : النوق .   (٣) بقت : اشتعلت .
(٤) بقلوصه ، أي يحمله .

بنشوف زَمّولـكم رفـّه		كيف عسكور الزفـّـه

تبكي ام جَقرْ تِتْعَفّى		لعيسى ال مات ما تكفى

تعني أنها ترى الإبل الزوامل وقد جاءت في أسراب كأنها أسراب طير ، منتظمة ومليحة كأنها عسكر الزفة ، وعند ذاك تأخذ في البكاء (وتكني عن نفسها بأم جقر) والتحسر على عيسى الذي مات قبل أن تتاح له فرصة لأخذ ثأره . وهي في هـــذا تحمس الآخرين للذهاب للأخذ بثأره .

هكذا يمتد الجراري لكي يتناول كل الأغراض الحيوية من غزل إلى رثاء ، ومن حديث عن الإبل إلى الفخر ، ومن المقارنة بين الفقر والغنى إلى التحميس للأخذ بالثأر . ومعنى هذا أن الجراري يتمتع بشكل ثابت تتنوع داخله الأغراض والموضوعات . أما موسيقاه فمقاطعهـــا قصيرة وسريعة فيسهل تطويعها لشتى الأغراض .

على أنه ينبغي لنا أن نلتفت هنا إلى أن لدى قبيلة الزيادية نوعـــاً شعرياً يسمونه « الهزيز » ، ويقصد به إلى إثارة المشاعر ، والغـالب أن تغنيه النساء كذلك . فإذا نحن استعرضنا الآن نموذجاً منه اتضحت لنا بعض الحقائق .

تقول المغنية :

نِجُرْ عليــهُ القــول		متــارْسُه تَمْنْ حول

كان نَدّى الحق يا مور		في ثارْه ميْتْ زول

والمناسبة أن الشخص المتحدث عنه كان قد سقط صريعاً في معركة بين قبيلته وقبيلة أخرى ، وعقدت لمقاضاة المتهمين محكمة ، عقدها المفتش الإنجليزي المسمى « مور » . ومعنى النص أن هذا الشخص الذي نتحدث عنه فنطيل الحديث ، قد مضى الآن على آثار أقدامه في تراب المعركة عام كامل . فإذا كنت أيها المفتش الإنجليزي مور منصفاً حقاً فلا بد أن تقتل في الثأر له مائة شخص .

ومن الواضح أن الموضوع حزين ، وأن المصاب فادح . لكن الشبه كبير بين هذا الهزيز وبين الجراري . فإذا كان المقصود بالهزيز إثارة المشاعر أمكننا أن نصرف هذه التسمية إلى الرقصة المصاحبة لغناء هذا الشعر ؛ فلا بد أن تكون رقصة حماسية حارة .

والحق إن كثيراً من الأغاني يأخذ اسمه من الرقصة المصاحبة له . فإذا كان الكلام بطبيعته قابلاً لأن يوضع فيه أكثر من لحن فمن الممكن عندئذ أن يبقى الشكل الشعري واحداً وتتعدد الألحان التي يغني فيها فيأخذ في كل مرة اسماً جديداً .

وسوف نلاحظ فيما بعد أسباباً أخرى لإطلاق أسماء بعينها على الشكل الشعري الواحد . ولدى الزيادية أنفسهم ، يأخذ الشكل الشعري السابق ، سوى اسمي الجراري والهزيز ، اسم الشقلاب . وهذا مثال منه :

وَدْ نِمْرَ الفروع أبو رأيا ما مقلوع
دفاع للشوايل أيام سنين الجوع

أي أن هذا الشخص الشجاع من نسل شجعان ، وأن رأيه لا يستهان

التوية

ننتقل الآن إلى نوع آخر معروف كذلك لدى عرب الزيادية ، ويسمى « التـُّويـَة » . وإذا كانت هناك لدى الزيادية رقصات خاصة بالنساء فإن هناك كذلك رقصات خاصة بالرجال . والتوية اسم لرقصة للرجال يطلق على الغناء المصاحب لها كذلك . وفي هذا الغناء يفخر الرجل بنفسه ، ويحاول أن يبرز قدرته على إنجاز ما دعت النساء إليه من تحميس في الجراري والشقلاب .

وفيما يلي مثال من التويه :

المجموعة : أبو كف[1] الزّام في الخِشيشة[2]

هَجَمْ له فريق فرّ ديشه[3]

المغني : كم صبيتاً راكبَ المتبنجرْ[4]

---

(١) الأسد . (٢) الذي زأر في الغابة . والخشيشه تصغير خشّة ، أي أجمة .

(٣) جيشه . (٤) الفرس .

وديل رَاكبين زراف البر[1]
مرماثا البوص على الكرْكر[2]
وبَالـنْنَا سُدور على «مُكـنْجَر»[3]
لمِنّنا رجال سلاحنا شَخَر[4]
عشان المـــال نضوق الشر .

الجموعة : أبو كف الزام في الخشيشة
هجم له فريـــق فر ديشه

المغني : بتخنْ بنْرَاري المِرينه[5]
بندوري شنو يا المرينـــه
بندور ولداً حَمْرَه عينـه
بندور لي هِدَاد[6] من جهينـه
بندور مرعاي في «الخِشِينة»[7]
مرقوبة[8] خـــلاص تقطعينه
حمّي لِكْ نارْ جمْرينـــه
وعبّي لك حرب جرْبينـــه
خلّي الكلِدنق يخلّص دينه

---

(١) الجمال . (٢) النامي على أطراف الأودية . (٣) وبالنا : صراعنا ، ومكجر بلدة في شمال غرب دارفور . (٤) صوت السلاح بعد كثرة الضرب . (٥) الناقة . (٦) فحلا من الجمال . (٧) مرعى خصيب بين تشاد والسودان وليبيا . (٨) في رقبتك شخص ، أي يا قاتله !.

المجموعة : أبو كف الزام في الخشيشـه

هجم له فريق فر ديشه

وليس من الضروري أن تكون هذه هي نهاية الأغنية ؛ فمن الممكن أن يستمر المغني فترة أطول بخاصة وأن المقطع الذي ترده المجموعة بين حين وآخر يتيح له فرصة لإدارة الجديد من المعاني كل مرة .

ومع ذلك فمن الواضح أن هذا الغناء يختلف من حيث الشكل بعض الاختلاف عن الجراري وعن الشقلاب . أمـــا من حيث الموضوع فإنه يؤكد على لســان الرجــال ، حيث يجري الفخر فيـه بأشياء لا يفخر بها إلا الرجال . ومن ثم كانت التوية بحق هي الإجـــابة التي يقدمها الرجال للفتيات عن مطالبهن وتساؤلاتهن التي يبدينها في الغنــاء الخاص بهن .

في المقطع المتكرر الذي تغنيه المجموعة إشارة رمزية لموضوع التوية ، حيث نسمع فيه هذا الخبر القائل إن الأسد الذي زأر في الغابة هاجم بمفرده فريقاً بكامله من الناس فشتت شمل جماعة المحاربين منهم وأرغمهم على الهرب .

ثم يأخذ المغني بعد ذلك في تقديم صورة واقعية من حياة رجـــال القبيلة هي مصداق لمعنى الشجاعة الذي يحمله ذلك الرمز ، فيقول إن منهم من يركب الخيل ومنهم من يركب الجمال (فهم إذن لا يسيرون على أقدامهم) وهم جميعاً يخرجون قاصدين مراعي البوص النامية على أطراف الوديان التي تشق الجبال . فإذا ما وصلوا إلى قرية مكجر في شمال غرب دارفور وواجهوا أعداءهم دخلوا معهم في صراع مباشر ، التحمت فيه الصدور بالصدور .

ثم بعد ذلك تجمع الرجال وأخـذوا يضربون بالسلاح حق كل . ولكن من أجل ماذا يصنعون ذلك ؟ يقول المغني : إنهم من أجل حماية أموالهم وممتلكاتهم من المغيرين هم على استعداد لأن يذوقوا الموت .

هذه صورة تعكس شجاعة الرجال واستعدادهم للتضحية بكل نفس ونفيس في سبيل المحافظة على كيان القبيلة ورعاية شئونهـــا . وهي بلا شك صورة ترضي غرور النساء .

ثم يتكرر مقطع المجموعة فيعيد إلى الأذهان مرة مغزى الرمز الذي يحمله . وعند ذاك ينطلق المغني فيقدم صورة واقعية وتفصيلية جديدة، يؤكد بها للفتيات قدرة الرجال على إنجاز مطالبهن ، وشجاعتهم التي لا حدود لها .

في هذه المرة يتكلم عن النـاقة التي تبكي (أو هكذا يخيل إليه) ويغلب عليها الحنين فيسألها عما تريد (وفي هذا رمز لحديث الفتيـات وما يطلبنه من الرجال) فتجيبه الناقة بأنها تريد فارساً شجاعاً لا يهاب بل يبعث الخوف في النفوس (حمرا عينه) ، وانها تريد فحلا من أحسن الجمال الجهينية ! وأنها تريد أخيراً أن ترعى في أخصب مرعى معروف في المنطقة ، وهو مرعى الخشينة . ولو عكسنا مطالب الناقة هذه على مـا تطلبه الفتاة لكان معناه أنها تطلب لنفسها (أو تتمنى) رجلا فحـلا وفارساً هاماً ، عزيز الجانب كثير الثروة .

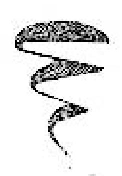
على كل حال هذه هي المطالب فبمَ أجاب المغني ؟

عند ذاك صاح بها : يا قاتلة ! أبسبب مطالبك هذه تقطعيننا ، تريدين

إبادتنا ؟ (وذلك أن هذه المطالب مفرقة في أماكن متباعدة) . ومع ذلك ألق بنا في الجحيم إذا شئت ، وأشعلي نار حرب وألق بنا فيها وانظري مـاذا يكون منا ، فسوف نجعل الصقر الكبير يوفي ما عليه من دين .

ولا شك أن هذا الحديث الجديـــد يرضي غرور الفتيات . ومن الواضح أن الناقة لم تكن في هـــذا السياق سوى وسيلة رمز ؛ فمن المألوف بعامة في الشعر القومي السوداني الرمز إلى المرأة بالناقـــة ، كما يرمز إليها بالظبية أو غيرها .

وهكذا يغلب على شعر التوية أو أغنية التوية طابع الفخر والحماسة من الناحية الموضوعية ، وهو الطابع الذي يتفق كذلك ورقصة التوية ذاتها .



حلفتْ بما اركب اللي تِمَتّرْ ولا تِعيتَعْ يجري وراهـــا
تقف في وســط السامر تنقط تجيب الذكر في قفاها

ويقول آخر في وصف فرسه :

أبو حافر ازرق تاج المد تقــاطيع زِمنْه حــدانا
عليه رقبه قنطره سدْ تفديـــه في غبانا
عليه صدر لم صوره حد غير الذي في مكانـــه
ولـهْ حافر ازويلي أزرق دي غرقان في دهانه
راكبـــه ولد أمرد ومبدّعي في زمانه .. الخ

والواقع أن البوشان لدى هؤلاء العرب هو اسم شامــل لكل ألوان التعبير ؛ فهم لا يعرفون شكلا شعرياً غـيره . وهم لذلك يضمنونه كل الأغراض ، وإن غلب عليه الفخر والحماسة .

وحين نجد البوشان اسماً مشتركاً لشكل فني يروج في منطقة بعينها في في مصر وأخرى في السودان فإن هذا يلفتنا إلى حقيقة التفاعل الحضاري القديم بـين البلدين ، كما يدعونا إلى التفكير في الطريق الذي يمكن أن يكون البوشان قد سلكه من الشمال الشرقي في مصر إلى الغرب والجنوب الغربي في السودان .

وليس أمامنا إلا أحد فرضين ؛ فإما أن يكون البوشان قــد انتقل مع القبائل التي نزحت من شمال أفريقيا جنوباً إلى غـرب السودان ، وهي القبائل القحطانية (يلاحظ أن البوشان شائع لدى قبيلة الزيقات)

وإما أن يكون قد انتقل عبر طريق درب الأربعين الذي يربط بين الفاشر وأسيوط .

وهذا بوشان قاله أحد أفراد بني هلبة ، وهم يقيمون في جنوب غرب دارفور ، في منطقة « عِدّ الغنم » (العد وادٍ منخفض ، الماء قريب فيه من سطح الأرض ، ولذا فإنه يظهر بأقل مجهود في الحفر ، حتى إن الغنم تحفر الأرض بأظلافها لتشرب) . وهم يستخدمون البوشان ويعرفونه باسمه ، ولا يعرفون شيئاً اسمه الدوبيت . والبوشان لديهم ينقسم من حيث الغرض إلى قسمين : قسم لإثارة الحماسة في الجماعة للخروج للحرب ، وقسم لتناول الموضوعات الشخصية ، كالغزل والمدح والفخر والوصف ... الخ .

وهذا البوشان قيل في التغني بمحاسن المحبوبة :

– رمضان حلّ للصوم ، بنت الكبير ابو شنَبات
أم خَشْمَنْ ابيَض ، رزْ بلا كَنفَات [1]
ما بِتِطارْد الفات ، ما بتجري الغارات
ما بتِصَالي [2] ام بَليَه التراد [3]
شعيرها سبيبَ الخيل ، بيزره صادفت حرّاثْ

– كان جيت ماشي ورّيني معاك الموت فوق الرقاب
خشمَه أبيض كره [4] لبَن ، حليب شالَ القُشاده راب

(١) قشر الأرز . (٢) لا تصيد السمك . (٣) الصغير . (٤) مثل .

— أمْ جِلْدَنْ دِهِنْ جَنْبَ الحرْايه ساح
أم ريقاً عسل للصرمان بدور مْلاح
القطيعه مِسْكينه ، اتقوجوا شيفوا ليكو سَماح
عين المزْعوب[1] فوق الكَدَاده[2] راح
فِضّه صَليّة[3] ، صيغة دار الصبّاح[4]
إن جمّينا[5] من كلْ القالوه ، الخَصيم قعد هناك استراح

في المقطع الأول يبدي الشاعر سروره بمحبوبته بنت الرجل الشجاع الكبير المقام ، ويقرن بين هذا السرور وسروره بحلول شهر الصوم . وبعد هذا يأخذ في وصف هذه المحبوبة ، فيصف أسنانها بالبياض الشديد كالأرز المنزوع قشره ، ثم إنها لا تعبأ بما حدث في الماضي ، كما أنها لا تفر من المعارك بل تشترك فيها جنباً إلى جنب مع الفرسان . وهي كذلك لا تشغل نفسها بتوافه الأمور . ذات شعر ناعم وطويل كشعر الخيل ، قد نشأت في بيت نعمة فصادف حسنها البيئة اللازمة لرعايته والمحافظة عليه (بذره صادفت مرات) . ثم يقول الشاعر لمحدثه : إذا كنت ذاهباً إلى حيها فخذني معك ، وإن كان في هذا إهلاكي . ثم يعود مرة أخرى إلى الحديث عن بياض أسنانها وكيف أنه كاللبن الحليب الذي نزعت قشدته وراب .

وفي المقطع الثاني يستأنف الشاعر وصفه التفصيلي لفتاته فيقول إن جلدها ناعم ورخص كالدهن إذا تعرض لحرارة الشمس ، وإن ريقها شهي

---

(١) الجبان . (٢) شجر ينبت في الخلاء . (٣) أصلية .
(٤) دار الصباح : المشرق . (٥) استجممنا .

للجوعان ، وأنها رقيقة القد (القطيفه مسكينه) . ثم يطلب من الناس بعد هذا أن ينظروا كيف هي سمحة ولطيفة . إن حسنها البـــاهر لا يقدر على النظر إليه إلا الشجاع الرابط الجأش ، كشجر الكدادة الذي لا يمكن أن يراه الجبان ، لأنه لا بد له من الخروج إلى الخلاء كي يراه. إنها دقيقة الملامح كالفضة الأصلية الصافية التي تصنع في الشرق المشهور بدقة مصنوعاته وجمالها .

هكذا يرى الشاعر محبوبته . ولا يصعب علينـــا أن نلمس في وصفه التفصيلي لها أثر البيئة التي يعيش فيها ، حيث يشتق عناصر تعبـــيره (تشبيهاته واستعاراته وكناياته ورموزه .. الخ) منها مباشرة . وهـــذا ما لمحنا إليه في مستهل هذا الفصل .

والحق إن موضوع الغزل يشغل قدراً كبيراً من البوشان ، كما تبدو لنا طرافته الخاصة من اختلافه من حيث النظرة والروح عن شعر الغزل الدوبيتي الذي سبق أن أفردنا له فصلاً في الباب الثاني من هذا الكتاب. ولهذا يحسن أن نتجول جولة أخرى مع هذا البوشان الغزلي ، نرى فيها نماذج أخرى له .

وهذا نموذج طريف لدى قبيلة التعايشة التي تقـــيم في جنوب غرب دارفور ومركزها الرئيسي في « رهيد البردى » حيث ينمو نبات البردى. وفي هذا النموذج يحكي لنا الشاعر تجربة طريفة لعلها تكررت وتتكرر في حياة كثيرين غيره من أبناء تلك المناطق النائية . وتتلخص هـــذه هذه التجربة في أنه ترك موطنه الأصلي إلى المدينة لكي يعمل ويكسب ويدخر ، ويعود بعد ذلك بما ادخره لكي يتزوج من الفتاة التي أحبها . يقول :

أم غُلـَبَنْ ! مَرقني مِنَ البلد ، نـَسّاني ريد البنات
تومق ال ما اشتغلت غلط ، الحُلـْوَه أنا قلبي بَرَد
بي رسْمَ الجرايد[1] المـَقادْرات[2]
شيكلاتْ علي تلاتَ مرّات .
موزونات عديلات

مساير التشْومة مسَرْحات
الريحه فوقِنْ مَسَكتْ ، تاني ما الفـَكـَفَكـَتْ
أدُن التومه لِلنَفـِدَوْ مخَرْمات
وعيون التومة كهارب مولعات
وشلُوفـَة[3] التـّومة الخريفَ القـَوَّمَ النـَّبـَات
رَقـَبـَتَ التومه لِرَبْطَ التـّيلـَهْ رَقـّات
إيديَ التومة مطارق سارحات
أصابعَ التومه سجاير « روثمان » عديلات
كتاف التومه موزونات
لي لـَبـْسَتَ الفستان وقـَومَةَ النهيدات
— كان ما براعي الأهل المـُتْخـَر القايده
— شبَهَ الإنجليزي أمّك وِلدَتْ
براعي التومه شُفتـَها صورة البَخـَتْ
حلاتي أنا ! الصورة تمّتْ .

(١) عظام الساعد . (٢) المتناسقة . (٣) فمها .

فالمغني يقول لمحبوبته : يا سبب عذابي ! لقد أخرجني حبك من البلد ، وأنساني حب كل البنات الأخريات . ثم يتحدث عنها فيقول : إنها توأم مع روحي ، لم يصدر عنها فعل خاطىء أو معيب . ولقد ارتاح قلبي واطمأن بعد أن حصلت على المال الذي يمكنني من الزواج بهـذه الفتاة الحلوة ، التي يمتد ساعداها في استقامـة وتناسق ، والتي ينقسم هيكلها إلى ثلاثة أقسام متوازنة ومقدودة في اعتدال ، هي الرأس ، ثم الصدر والعجز ، ثم الساقان . أما شعر جبينها فممشط ومنسق على الجانبين ، وقد التصق به العطر فما يتطاير قط .

ثم يأخذ المغني في وصف أجزاء جسم الفتاة تفصيلاً فيقول : إن أذن « التومـة » مثقوبة استعداداً للبس « الفدو » (قرط من رقائق الذهب على شكل هلال التقى طرفاه) ، وإن عينيها تشعان بالبريق كأنهـا مصابيح الكهرباء المشتعلة ، وأن شفتيها خضراوين لدقتها كأنها الخريف الذي كسى الأرض بالخضرة ، وأن رقبتها منتظمة ، في استعداد للبس عقد الخرز الذي تتدلى منه الجنيهات (أو أنصاف الجنيهات) الذهبيـة (التيلة) . أما يداها عندما تسير فكفرعين من شجرة ، خرجا منهـا ثم انطلقا متباعدين . وأما أصابع يديهـا فهي في طولها واستقامتها كسجاير « الروثمان » (السجاير التي يولع معظم السودانيين في كل مكان بتدخينها) . وأما كتفاها فمتعادلتان ، تناسبان لبس « الفستان » وبروز النهدين . ولولا أنني أحترم أهلك وأرعى حقوقهم لدفعني أنفك الجميل إلى اختطافك . لقد ولدتك أمك حمراء بلون الإنجليزي . وإنني لمنشغل بالتومة لأنني أرى فيها صورة لمستقبل سعيد .

والواقع أن البوشان معروف بشكله واسمه لدى بعض القبائل في غرب السودان ، ومعروف بشكله دون اسمه لدى بعضها الآخر . إننا نجده عندئذ قد اتخذ أسماء أخرى لدى هذه القبائل .

وما دمنا هنا نتحدث عن البوشان الغزلي ، أي الغزل الذي يسميه قائله صراحة بالبوشان ، فإننا نجد هذا الغزل وإن اتخذ شكل البوشان نفسه قد سمي باسم آخر غير البوشان . ونستطيع أن نحصي هنا ثلاثة أسماء أخرى للبوشان يكون موضوعها غزلياً ، هي :

١ – اللبادة : ويعرف لدى قبائل دار حَمَر في غرب كردفان ودار حامد في شرق كردفان . ويغني أب كراويل ، شاعر دار حامد ، اللبادة فيقول :

شفت غزال في ضواحي المزروب بِيترعى في ام كَمّار
جميله والله جميله ، جمالك في الجمال فتان
جمالك يشبه الغُزْلان
جمال الرّيل الساكن الوديان
قوامك معتدل ، عيونك برقَ الصباح الطالع مع السرحان
نهدك البارز كالمدفع في الميدان
شعرك رِشَا « ام لوأي »[١] الأسود كالظلام

---

(١) البئر . ويقصد أن شعرها طويل كحبل البئر

رَشْرَش [٢] عيونك يِرَوّق العطشان

رُدّي علي يا ظبية القيزان

بالله إنني تَعْبَان

ومقارنة هذا الكلام شكلا ومضمونا بالنموذجين السابقين من بوشان الغزل تؤكد لنا أن اللبادة ليس نوعاً مغايراً للبوشان في شيء والقطعة بعد واضحة لا تحتاج إلى شرح .

ب ـ الشّتيل : ويعرف لدى الجوامعة والبديرية في وسط كردفان ، وهو من أغاني الطنبور . يقول المغني متغزلاً :

أما البِنيَّه أما البنيه

كان بعيده ناد وها ليه

كان قريبه لازماها تَجيّه

جلد البِنيَّة حرير الطّنيّه

ريق البنية حلاوة رَبّه [١]

خِشيم البنية الحلاوة السُّكّريه

تبقي إمام تصلّي بيكَنْ في عيدَ الضحية

حنّنُوها [٢] وجرّتقوها [٣] ، تمشي تَسن تَسن [٤] في نور عينيه

وهذا النموذج واضح المعاني كذلك . والواقع أن الشتيل هو هـذا

(١) حلاوة ربة « ماركة » معينة من الحلوى . (٢) وضعوا الحناء في يديها .
(٣) ألبسوها الجرتق ، أي الحرير الأحمر القاتم . (٤) صوت الخلخال في رجليها حين تمشي.

الغناء مصحوباً بالرقص . أما الغناء فيكون للرجـــال ، وأما الرقص فللفتيات . ولهـــذا نرجح أن تكون تسمية الشتيل هي أصلا للرقصة المصاحبة للغناء ، ثم أطلقت على الغنـــاء كذلك ، كما رأينا من قبل في تسمية الهزيز .

ح – السَّنْجَق : ويعرف عند بني هلبة الذين يكثر لديهم البوشان . وهذا نموذج قصير له . يقول المغني :

إلنَّم الوَرهي أضلَمْ ما بْيِنْدِقشْ غابه
الحرام في الدنيا المريسه والتَّابَه
البِتْ الشَّبَاب ما تغَصرُوها للزول ال بتَابَه
ما لفيفه وما كضَّابه
خشمها قمرْ فجّ سحابه
أمْ كرُوراك فرساً لاصحابَه
بَلاَ « نقا » الدار خرابه

يعني أن الشريعة تظل خافية مجهولة الأحكام ما لم يحاول الإنسان التوغل فيها . وفيما أعلم أنا أن الحرام في الدنيا شيئان هما تدخين التبغ وشرب المريسة . وحرام كذلك أن ترغموا الفتاة على الزواج من الشخص الذي تأبى الزواج منه لأنها لا تحبه . وهذه البنت ليست طائشة خفيفة العقل ، وليست تحب الكذب . ولذا ينبغي احترام رغبتهـا ، (وهي تزويجها ممن تريد ، أي منه) . إن فمها جميل يشع بالنور فيصنع حوله هالة من الضوء تشبه السحاب حول القمر . وإذا أنا لم أنل هذه الفتاة

فلن تخرج من القبيلة . إنني أتصور بيتي بدونها مكاناً خرباً .

وواضح أن لا خلاف كذلك بين السنجق وبين البوشان سوى في الاسم . ويبدو أن اسم السنجق – كالمعتاد – هو في الأصل اسم الرقصة المصاحبة لهذا الغناء . ومعروف أن رقصة السنجق لدى بني هلبة خاصة بالرجال ، وأنها رقصة عنيفة تقام حلبتها ليلاً .

وليست هذه الأنواع هي كل ما يشبه البوشان ويحمل اسماً مغايراً له ؛ فإن هناك أنواعاً أخرى ترتبط بأغراض معنوية أخرى وتحمل نفس الظاهرة ، وسوف نلم بما وقع لنا منها وشيكاً .

ونعود إلى البوشان فنرى أنه إلى جانب الموضوع الغزلي يتناول الموضوع الحماسي ويتمدح بالفروسية . وتظهر هذه المعاني بشكل ملموس في بوشان الفخر وبوشان المدح وأحياناً في بوشان الرثاء .

وفيما يلي ثلاثة نماذج من البوشان تمثل هذه الأغراض :

أ – بوشان الفخر :

هذا بوشان يرويه حامد خالد من الزريقات ، يفخر فيه الشاعر بفروسيته قبل أن ينتقل إلى موضوع الغزل فيقول :

همي أنا يا امْ عاج
شحَمَ الجواد
وهمي أنا يا ام عاج
تِطِرِّقَ الحراب

وهمي أنا يا ام عاج

ترقع القراب

وهمي أنا يا ام عاج

الرفيق الزين خبير فوق الرقاب [1]

وهمي أنا يا ام عاج

خيل المياقنة دقاً بلا ميعاد

نركب الشداد

ونملا الخالي زاد

ونتشنبت للقلاد

يعني أن كل همه في الحياة ينحصر في أن يسمّن الجياد ، وأن يطرق الحديـــد يصنع منه السلاح ، وأن يرقع القراب ، وكل ذلك استعداداً للخروج مع الرفيق الخبير بالطرق والأماكن الغنية بالمـــاء والشجر . فنحن صيادي الأفيـــال (المياقنة) نركب الخيل الشداد ، ونملأ مخالينا بالزاد لرحلة الصيد الطويلة ، ونسير في صمت وترقب ، نبحث عن الأفيال الغلاظ (القلاد !) .

وهكذا يفخر الشاعر هنا بالانتماء إلى جماعة الخيالة صيادي الأفيال . وهؤلاء لا بد أن يكونوا على درجة عالية من الشجاعة والمهارة .

ب ـــ بوشان المدح :

وهذا البوشان يرتبط بواقعة محددة ؛ فقـــد اجتمع فريق من الناس

---

(١) مفردها رقبة ، المكان الذي تكثر فيه المياه بين الأشجار .

لاختيار زعيم لهم ، وكان بعضهم قد تآمر لاختيار رجل غير مرغوب فيه ولكنهم فشلوا ، واختير الأوفق . وهذا البوشان يشير إلى الواقعة ويمدح الرجل الذي اختير . يقول :

يا اللتّه اللتّميتو
إتُو الخَبَرْ ماكو جالِنّهْ
رهَدْكو الخابِرنّه
قبُالكو مطمّلِنّه [1]
وتيسكو الهادْنّه
قبّالكو بيضُه مُكَسّرِنّه
يا سيدَ الرايه الحمرا
السّايرَاتْ وراك دِنْدِنّه [2]
الكاتلَ «بخيت» كدَكوَرَ
في بطن الكِدْكرْه [3]
يا الماشي دُقّ الحنقة [4]
يا المِخَوّفَ العقيد بي سِنّه
في دَهَرَ الخليل ليموني أيامَ جنّه
وفي دَهَرَ الشّيمون أخْدَنَا حلبنا وشيلنا
بنَنْشَقْ [5] وبنُشُوطِي [6] مع الأجلِنّه
وشيلنا عينّا لقولة بارتنا ولقولة عجلنّا

---

(١) طمّل = عكر . (٢) كثيرة ومصطفة . (٣) شجرة كثيفة مظلمة ذات شوك .
(٤) نوع من القرع يخفض فيه اللبن . (٥) ننزح إلى الشمال . (٦) ننزح الى الجنوب .

ومن سَماح أكلْنَا حتى الشَّحَمْ سِمِنَّا

في البُخسَة [١] بي لبَنَّا وفي البُطة [٢] بي دِهِنَّا

إنْ الشَّرْبه البَتَبَرُدَ الحُمّه

إتْ بحَرْ أنا عارْفك الخَبْبُوب [٣] بتَلِمّه

إتْ يا خوي ما بتِستَكبَرْ لو تجِيكْ خِلقِنّه

يقول : أنتم يا من تجمعتم . إنكم لا تدرون من الأمر شيئاً ؛ فهذا الشخص الذي أردتم اختياره هو أشبه بسيل الماء الذي تعرفونه ، وقد عكر هؤلاء ماءه ، أي أنهم رغبوا في إبعاده ، هذا التيس الفحل الذي شئتم أن تجعلوه هادياً لكم ورئيساً عليكم قد خصاه هؤلاء . ولكنك أنت أيها السيد ذو الراية الحمراء ، صاحب الخيل الكثيرة المصطفة (كناية عن تجمع الناس وراءه) ، يا من لك شجاعة الأسد (الأسد في الحكاية هو الذي قتل بخيتا الملقب بكدكور في غابة من شجر الكدكرة) ويا من يسير كالفيل (مشية الفيل تشبه عملية خفض اللبن في القربة) ويا من أشاع الخوف في فريق الصيادين بسلاحه ، لقد أقبلت عليك الدنيا في عهد الخليل (إبراهيم موسى) [٤] ، وفي عهدك جاءنا الخير ، وصرنا نقوم مع جلة القوم برحلة الخريف شمالاً وننزح إلى الجنوب صيفاً حيثما يكون المرعى الوفير ؛ ففي عهدك صارت لنا أبقار وعجول نتحدث عنها في فخر . وقد أصابتنا السمنة لجودة ما نأكل من طعام دسم . وقد كثر الخير لدينا ، فاللبن في أوعيته والسمن في أوعيته . إنك أنت

---

(١) القرعة يخفض فيها اللبن . (٢) القربة . (٣) ما يجلبه السيل معه .

(٤) إبراهيم موسى زعيم الرزيقات ، كان حاكماً مطلق في أحكامه ، وقد سبق أن اصطدم مع الزبير ود رحمة .

الدواء الذي به نتداوى ، وأنت البحر الذي اجتمع فيه كل شيء ، ثم إنك متواضع مع كل هذا ، لو قصدك شخص رث الثياب لم تتأفف من لقائه ، ولم تتكبر .

ولا يفوتنا أن نلاحظ هنا كيف تكون مقومات الرجل الكامل من وجهة نظر جماعة من الناس يعيشون في غرب السودان ، ويتحركون بين الشمال والجنوب في رحلة سنوية ، يتوزع فيها اهتمامهم بين رعي البقر وصيد الأفيال . فمن الواضح أن هـذه القيم شديدة الصلة بطبيعة الحياة في هذه البيئة وهـذه الظروف . ومن الواضح كذلك أن الشاعر في تصويره لصفات هذا الممدوح قد اعتمد على عناصر تعبيرية من تلك البيئة . وهذا ما يمكن أن نسميه واقعية التصوير .

حـ ـ بوشان الرثاء :

وهـذا النموذج من بوشان الرثاء قالته إحدى الحكّامات من قبيلة التعايشة . وبهـذه المناسبة نذكر أن الحكامات هن النساء المغنيات في الأفراح والباكيات في المآتم والمادحات والفاخرات المحمسات للفرسان . والغالب أن يكون لهؤلاء الحكامات غناؤهن الخاص ، الذي لا يغنيه سواهن [1] .

والمناسبة التي قيلت فيها هـذه البكائية هي أن الفارس المسمى « جرسَنْ » من التعايشة ، خرج ذات مرة لصيد الأفيال ، فلما لم يصادفه

---

(١) في هذه المناطق تسمى المغنية بالحكّامة ، ويسمى المغني بالهدّاي (الحداي) أي الحادي.

منها شيء انصرف الى صيد الجاموس البري (وهو شديد التوحش عظيم القوة) فتكاثر عليه الجاموس وقتله ، وعاد فرسه وحيداً إلى حيث تقيم القبيلة . وقد سمعت مريم بنت خالته بالقصة فخرجت من حِلتها (حيها) قاصدة حلة ابن خالتها ، وأخذت هنـاك ترثيه بقولها :

جَرْسَنْ ميت
التّـاري أنا بَعَيّط
الحِلوه جَرْسَنْ فوقَ الخَـلاَ مَضيّق
أم قلامه جيتو جَرْسَنْ ميت
ماشَهْ بَكَلْنوت لـيّه
بي قدحه يَدادي بيّه
عند لـيّه عِير ما بِضاري ليه
أبو سدير جَرْسَنْ ماشيه بكلوت لـيّه
الصبيان الجيتو ، جرسن شنو البِقى لـيّه
شَدُّوا جُو بَلاَ قفيفة
جواد الخليفه المِقَرّبْ لي بَشيفَه
أبو سدير جرسن حالي بلاك رخيصة .

فهي تقول : إن جرسن قد مات ، وهأنـــذا يا التاري (صديقه) أبكيه . لقد وقع جرسن الجميل في الخـلاء ميتاً . وها أنتم أولاء أيهـا الفرسان الذي كنتم معه قد عدتم وتركتموه هناك ميتــاً . أنتم لستم فرساناً بل مجرد تابعين تعملون في الصيد بعد أن يفرغ منه الفـارس . هأنذى ذاهبة للعزاء فيه ، ذلك الكريم الذي كان يخرج قصعة الطعـام

لضيوفه فتتأرجح بين يديه لامتلائها ، وذلك الشجاع الذي لم يكن يحجم عن عمل شيء خشية أن يكون فيه هلاكه . هأنذى ذاهبة للعزاء في الفارس ذي الصدر العريض . وأنتم أيها الصبية الذين عادوا من الصيد بدونه ، أخبروني ماذا أصابه ! واأسفاه !- لقد عادوا بدونه دون تأفف أو استشعار للعار . ولقد رأيت فرس جرسن العظيم يعود بدونه . هل تعلم يا جرسن ، يا ذا الصدر العريض ، أن حياتي بعدك قد صارت لا قيمة لها !

وهكذا تتنوع الأغراض التي يقال فيها البوشان ، كما تتنوع الأسماء التي تلقي أحياناً على الغرض الواضح ، كما رأينا في موضوع الغزل .

وكذلك يأخذ البوشان أسماء أخرى أحياناً وإن أديت فيه نفس الأغراض التي فرغنا من عرضها وشيكاً . وقد ذكرنا أن بوشان الرثاء قد يسمى كذلك « بكائية » ، ونذكر الآن أن بوشان الفخر يأخذ أحياناً اسم « ترّ اللوم » ، كما يأخذ بوشان المدح اسم « السكاتم » .

وفيما يلي نموذجان أحدهما من « تر اللوم » والآخر من « السكاتم » :

أ — تر اللوم :

وهذا النوع أشبه بنشيد حماسي يلقى لتحميس الرجال للحرب ، ويقوله الرجال دون النساء وهم في الطريق إلى الحرب . وقد سمي بهذا الاسم هذه المرة لا لارتباطه برقصة بعينها تحمل هذا الاسم ، كما مر بنا في حالات أخرى كثيرة ، بل يأتي هذا الاسم من مغزى الكلام نفسه .

(ترِ اللوم) معناهــا : أبعد عنك لوم الناس بالخروج معهم إلى الحروب وعدم التخلف عنها .

يقول الشاعر :

اللوم مني يا « جمَاله » !
كوكاب[1] شنقا يطعنْ في البُطون بالمصران بسِيْحَبّل[2]
البيَابَ الموت يقبّل[3]
العِنْدُو موت ببيعــه ليه ببقره دارْ تَلْدَ ليه
صقرَ الجُوَه بيا كل قوَه، بلا « ام كِنْدَابْ[4] » ما في خُوَه[5]
جيبنتُونا ليه ، أُرونا ليــه ، بُكانَ[6] الموت ودونا ليــه
« حمَره ام دَمْ »[7] بتكورك ماهــا
بُكان الموت بَرْكَنْ جمالها .

ومعنى هذا أنه يقول : ألا لا تلوميني أيتهــا الجميلة ! فهأنذا أحمل حربتي الفتاكة التي تنفذ طعناتهــا الى المصارين فتمسك بها ولا تخرج بدونها ، أحملها متوجهاً الى ساحة القتال . ألا إن من كان يرفض لقاء الموت لخوفه ، فعليــه أن يعود من حيث أتى . ومن كان يخشى الموت فعليه أن يتنازل لي عن فرسه وسلاحه ويأخذ ثمناً لذلك إن شاء بقرة ولودا يجلس إلى جوارهــا ، وسوف أذهب أنا بدلاً منه إلى المعركة . ولسوف يشبع صقر الجو من أجساد القتلى غصباً ، فلن يكون هنــاك

---

(١) حربة مسننة . (٢) يمسك . (٣) يعود . (٤) الحربة . (٥) أخوة .
(٦) مكان . (٧) نقارة من النحاس تضرب لاستنفار الناس .

متسع من الوقت لدفن صرعى المعركة . وفي المعركة لن ينفعك سوى سلاحك ؛ فحربتك هي أخوك الحقيقي . ويوم يدعو داعي الحرب لن نسأل عن سبب استدعائنا ولكن عن مكان الموت حيث تكون المعركة فنطلب الذهـــاب إليه . وها هي ذي نقارة النحاس ما تزال تدق ، وها هي ذي أرض المعركة قد غصت بالمستعدين لخوضها ، يدل على هذا كثرة الجمال التي أنيخت فيها .

وهكذا تمتزج في هذا النوع نغمة الفخر بنغمة الحماسة فلا يكون هناك أدنى خلاف من الناحية الموضوعية أو الشكلية بينه وبـين بوشان الفخر الذي رأينا نموذجاً له من قبل . لكن ارتباط هذا الفخر بموضوع إبعاد اللوم عن النفس ، وبروز هذا غالباً في جملة المطلع ، هو ما كتب لهذه التسمية « تر اللوم » أن تشيع .

ب ــ الكاتم :

والكاتم غناء يكون للحكامات ، يصحبه الرقص غالباً ، ويحدث ذلك نهاراً ، ويتميز بالهدوء . وفي الكاتم تتحدث الحكامة عن الرجال فتذكرهم بالثناء وتتمدح بهم ، فيقوم الكاتم عندئذ بدور بوشان المـــدح . وليس هناك من فارق بين الكاتم وبوشان المدح سوى أن الكاتم تقوله الحكامات ، أما بوشان المدح فيقوله الرجال ، بل إنه « وظيفة » لبعض الرجال ، كما كان « المدح » ذات يوم وظيفة لبعض الشعراء . وفيما يلي نموذج للكاتم . ومناسبة هذا الكاتم أن ناظر بني هلبة (والكاتم يشيع لدى بني هلبة) ذهب ذات يوم في صحبة خفيره لزيارة قبيـلة بني قمر ، وهي فرع

يا الكاروري شقيسن أمشي

صُلاّح نوري شقيسن أمشي

أمري ضروري شقيسن أمشي

وربما دعانا هذا التشابه بين شكل الكاتم لدى بني هلبة في جنوب غرب السودان وشكل بعض أغاني الشايقية في شمال السودان الى البحث عن صلات حضارية بين المنطقتين ، بل ربما عزز هذا افتراض أن يكون البوشان قد وصل إلى مناطق الجنوب الغربي للسودان عن طريق الشرق والشمال الشرقي لا عن طريق الشمال الإفريقي .

ومهما يكن من شيء فإن البوشان بأغراضه المختلفة ، وبالأسماء المختلفة التي تطلق على هذه الأغراض أحيانـــاً ، يمثل جانباً لا يستهان به من شعر الغناء لدى مجموعة لا بأس بهـــا من قبائل السودان ، بخاصة في محافظة دارفور .

ومن الواضح أنه شعر يعتمد على اللحن أكثر من اعتماده على الوزن ، أي أنه من الأفضل – كي تظهر قيمته الفنية – إلقاؤه غنـــاء بطريقة خاصة حتى تتوارى العيوب الموسيقية التي تبرز جليـة لكل من يحاول قراءته ؛ فلن يعثر القارىء – مهما أجهد نفسه – على وزن واحد مطرد في كل قصائد البوشان ، بل في القصيدة الواحـــدة منه . ففي الوقت الذي نعثر فيه أحيانـــاً على سطر يمكن قياس موسيقاه بميزان بحر من بحور الشعر المعروفة إذا بنا نجد السطور الأخرى في نفس القصيدة قد خالفت هذا الوزن ، بل استعصى قياسها بأي ميزان .

وكذلك الأمر بالنسبة للقافية ؛ فليس في البوشان بعامة أي التزام

بنظامها ولا بنظام تكرار حرف الروي في آخر السطور . ولكن هذا لا يمنع من تكرار هذا الحرف بين كل مجموعة من السطور وأخرى .

ومن هذا نستطيع أن ننتهي إلى أن البوشان من ناحية الشكل الفني لا يظفر بالعناية التي يظفر بها نوع شعري آخر كالجراري ، فضلاً عن الدوبيت . وهو لذلك أقل نضوجاً من هذه الناحية .

ولكن من يراجع النماذج الكثيرة في الأغراض المختلفة التي مرت بنا ويتأمل فيها طاقتها التعبيرية يدرك على الفور أهم صفة تميز الفن من غيره وهي الأصالة . فليس فيما مر بنا قصيدة واحدة ، بل سطر واحد متكلف ، وليس هناك تعبير مبتذل بين الشعراء ، أو صيغة تقليدية (كليشيه) بينهم ، ولكن الشاعر ينطلق من واقع نفسي يحسه إحساساً صادقاً ، ويلتمس للتعبير عنه أقرب الوسائل إليه وأكثرها مواتاة . وأحسبنا قد أكدنا أكثر من مرة هذه الحقيقة في أثناء عرضنا لتلك النماذج ، ولمسنا عن قرب كيف كان الشاعر يشتق وسائله التعبيرية المختلفة من الواقع المحيط به ، أعني الواقع المادي ، ومن الواقع الشعوري والتراث الجماعي للجماعة التي يعيش فيها . وهو من هذه الناحية قد قدم إلينا صورة صادقة لحياته ، وحياة الجماعة التي يعيش فيها ، وللقيم التي تسيطر على هذه الحياة .

المشكار

والواقع أن المشكار شكل شعري لا يختلف عن البوشان من الناحية الشكلية . ولهذا فإنه من الممكن أن نعده بديلا منه لدى بعض القبائل. ولكننا أفردنا له هذه الفقرة لأنه ليس بديلا جزئياً من البوشان كالسنجق أو الابادة أو الشتيل ، ولكنه بديل تتنوع فيه أغراض القول كذلك .

وكلمة مشكار تحدد من حيث اشتقاقها الإطار المعنوي العام لهذا النوع من شعر الغناء ؛ فهي مشتقة من ش ك ر . والعامة تقول : تَشَكَّر في كذا أي امتدح كذا . وإذن فالمشكار في معناه العام ينصرف إلى المدح .

وتتنوع داخل هذا الإطار موضوعات المشكار ؛ فهو إلى جانب المدح الذي يوجه إلى شخص من الناس (ويسمى عندئذ بالهجين) نجده يوجه أحياناً إلى الخيل (ويسمى عندئذ بالجرداق) وأحياناً إلى شراب الشاي الذي يولع به الناس (ويسمى عندئذ بالشاهي) . وفي هذه الحالة يحل الاسم الجديد محل اسم المشكار ، كما حلت من قبل أسماء كثيرة محل اسم البوشان . وهكذا يكون المشكار اسماً بديلا من البوشان ، ويكون

الهجين والجرداق والشاهي وغيرها اسماء بديلة من المشكار.

وفيما يلي نموذج للمشكار حين يقال دون ارتباط بالظروف التي تدعو إلى اتخاذ اسم بديل له، أي عندما يقال من رجل في رجل، فيكون مدحاً لا يختلف عن بوشان المدح.

يقول الشفيع محمد سالم، من قبيلة الحوازمة بكردفان هـذا المشكار في أخ شقيق له، رآه مريضاً فحزن لمرضه، وكان يحبه ويقدره.

نِمِره فواطْرك شوك ياتو البِقُول بَدْناه
تَجِبِدْ تجبِيدَه وشَنَبَه الكتير كَتَبْه
عينَه حمره مِثِل نارَ اللّهَبَه
وحربتَه طرينَه بِتِقْطع الرقبه
الرّصاص بَكى، إنت قلبك ما خفْ وصوفك ما قبْ
رصّاص كتْلَهْ حارْ مِثِلْ نقاط المطر
دمْ ورق الشجر حتْ
تَفْتَبِرْ بالبنات جمله ومُهُورتَك بنتَ المخيّر
تجري جرية امْ تَبُنْرَا من راسَ الجبل ادّلت الجُغُبَه
قلبتَ كتير من بنات حمْرَا وقلبت كتير من بنات جنْقَه
المكذّب كلامي البِسْأل مليح ولد ماشا
سيد سكّتِيرْ الصّبْقَ الخيل في النّقْعَه
وسيد كَتَلَ النار التّلْف العَرْضَه
أنا كلامي ده ما تقولوا هدّايْ وما تقولوا الشفيع جنّه

أنا فقدت رجالي ، رجال الحَرَه

ده رقد جار بيضه وده قعد على صُلْبَه

فهو يقول إن أخاه كالنمر ، وله أسنان كالشوك ، أي أنه صعب المراس ، ولهذا فليس هنـــاك من يجرؤ على الاقتراب منه بأذى . لقد ضيق المرض بين حاجبيـه ، وأنزل شاربه الكثيف من عالٍ فتدلى إلى أسفل . ولقد كانت عيناه حمراوين يتطاير منهما الشرر ، وكانت حربته حادة كأنها السيف يقطع الرقبـــة ، وكانت طلقات الرصاص تنهمر من حوله ، ولكنه كان شجاعاً فلم يخفق قلبـه بالذعر ولم يقف شعر رأسه خوفاً . أما طلقات رصاصه فكانت كالحريق الذي يأتي على كل شيء ، غزيرة كحبات المطر ، إلى أن تساقط ورق الشجر . وكان يتباهى بما لديه من خيل كثيرة ، وبمهرته الأصيلة المنتقاة بصفة خاصة ، كما كان يملأ الدنيا بالحركة ، كريماً يذبح لضيوفه الأبقار . ثم يستشهد الشفيع على صدق كلامه عن أخيه بمن يسمى « مليح ولد ماشا » . ثم يعود ليستأنف مدحه لأخيه فيقول عنه إنـه صاحب الفرس المسمى « سكتير » الذي سبق الخيل في الخلاء ، وصاحب الفرس الآخر المسمى « كتل النار » الذي هبطت بجانبه قيمة الخيل الأخرى يوم الاستعراض .

وإلى هنا يكون الشفيع قد فرغ من الحديث عن محامد أخيـــه . وعندئذ يلتفت إلى المستمعين له فيقول لهم إنه يعي تماماً كل كلمة قالها عن أخيه ، وأنه صادق في كل ما قال ، لأنه لم يتحدث إلا عمـــا هو واقع ؛ فهو ليس شاعراً (هداي) يزخرف الكلام ، وليس مجنوناً يخلط في كلامه .

وأخيراً يلتفت الشفيع الى نفسه فيقول إنه فقد أخويه ، وهما من الرجال الذين تتحراهم يوم الهول (رجال المحرة) فتجدهم إلى جانبك ؛ فواحد يرقد في قبره (جار بيضه ، مقبرة للقبيلة مشهورة) وهـذا – الممدوح – مقعد في السرير .

هذا هو المشكار في صورته العادية : مدح يصدر من صاحبه على نحو موقع وعن إعجاب واقتناع بالممدوح يكون هو الدافع إلى القول . فهل يختلف الأمر كثيراً عندما يأخذ المشكار أسماء أخرى ؟ هلم بنا نستعرض بعض النماذج .

أ ـــ الهجين :

وإذا كان مشكار المدح يقوله الرجل في الرجل فإننا نلمس هنا الفرق بين الهجين ومشكار المدح ، حيث إن الهجين تقوله الحكامات ، وأنه – لذلك – يجري على الألسن مجرى الأغنية .

قالت الحكامة عائشة هبيلة ديدان ، من دار شلنقو في الحوازمة :

– الله خلق كتير
خلق الصبيان وخلق البنات
خلق جِمْعه ولد الوكيل
ضَهَب الشنطات ، شارع الرَّدِم ، السَّماك زُقاق
الخريف أبو طويرات
البسطَ الحَرَّات

الله ما ورّانا يوماً بَلاك

– الدُّزبان أبو شيبه

النِّمِنْ تَبّ صُقَيْر حاري كلام العيب

ما دَقّيت أبريت وما شاشيت باويت

« السيد حمزة » دِرِت بيك

ضَكَرَ ام جنيب فوق الدُّوَّال خاطَّيك

تعني الحكامة أن الله خلق كثيراً من الناس ، بين رجـال ونساء ، ولكنه لم يخلق مثل السيد « جمعة ولد الوكيل » (وهو الممدوح) ؛ فهو شخصية نادرة ، عزيزة ، (كالذهب الحر الذي يحفظ في الحقائب فـلا تشوبه شائبة) ، واسع الصدر سمح الطبـاع (شارع الردم) وليس يضيق بالناس (ماك زقاق) . إنه جواد وخير وكثير العطاء ، شأنه في هذا شأن الخريف (خريف السودان بطبيعة الحـال !) حيث تدوّم الطيور في السماء معلنة بذلك قدوم المطر ، وعنـد ذاك يبتهج الزراع بعام خيرٍ وفير . ثم تنهي الحكامة هذه الفقرة بالدعاء للسيد جمعة ؛ أن يحفظه الله ذخراً لهم .

وفي الفقرة الثانية تعود إلى المدح مرة أخرى فتقول إن هذا الممدوح الذي أدركه المشيب كان منذ نعومة أظفـاره مهذب النفس ، يتجنب القول الفاحش . ثم تتحدث عن شجاعته ، وكيف أنه لا يتوجس خيفة من شيء ، ولا يرفع يده يدرأ الضربة إذا أهوى عليه أحد بعصاه .. وبعد هذا تقول إن السيد حمزة (وتعني نفسها ، حيث إن القبيـلة أطلقت عليها اسم العمدة لصرامتها وشدتها مثله) قد سمعت به وعرفت عنه كل

خلاله الطيبة ، ثم تختتم كلامها بقولها له : أنت ملجأ لنا في كل ملمة .

وهكذا يؤدي « الهجين » دور المدح ، سواء أكان هذا المدح في مشكار أو في بوشان . وإذا كنا رأينا ضرورة أن تقوله الحكامة لا الرجل (الهداي) فإنه عندئذ لا يختلف — في المقارنة — عن « الكاتم » الذي يحل محل بوشان المدح ، ولا يقوله سوى الحكامات . ولا نظن هناك سبباً لاختلاف التسمية عندئذ إلا أن بعض القبائل أطلقت على النوع الواحد أسماء مختلفة . وهذه الأسماء قد تكون أسماء للرقصات المصاحبة للأغنية ، أو مشتقة من الغرض الذي يقصد من الأغنية ، أو من اسم الشخص الذي نقل هذا اللون من الغناء أو ذاك إلى قبيلته فأطلقوا عليه اسمه (يغلب على ظننا أن يكون السنجق والكاتم والتوية وما أشبه أسماء أشخاص في الأصل قبل أن تطلق على أنواع بعينها من الغناء) . ومن ذلك أن « الدوبيت » كما يعرف باسمه هذا لدى بعض قبائل الغرب (بعض القبائل هناك لا قدري من أمره شيئاً) فإنه يعرف كذلك باسم « الحردلو » ، وهو اسم الشاعر القومي المعروف الذي برع في فن الدوبيت وذاعت شهرته .

ب — الجرداق :

والجرداق من باب المشكار كذلك ، أي أنه في الإطار العام نوع من المدح ، ولكن إذا كان الهجين مدحاً في الرجال فإن الجرداق مدح للخيل . وقد روى لي آدم محمد ضو البيت (مركز نيالا — قبيلة بني هلبة) نموذجاً للجرداق ولكنه مضطرب . وسأثبته هنا رغم ما فيه من اضطراب . يقول :

الماشي بيقول « معاشي » والقاعد بيقول « معاشي »
ما بتنفع المِحَنَّه في الجافي
ما بتنفع المحنه فوق البلباصي
الحَقَر قليلَه بي كتير الناس ما بُواسِي
وَيْ الراكب النَكَاسي وشايل الدَنقَاسي
ليمونايه « فداسي » ، الله يهوّن القاسي
وي ام كابَهْ بِنَيّة البِلِقّي الضَيف يوم الجِدَابه
بِنَيّةَ البِطرْدَ الخيل يومَةَ الحرابة
البَلا بَرِيده ، وبَريدَ الجَابه
البَلا كان الله جابه بَوَقّي لِيَّ لقُدَابه
امْ زيتون الرُقاقه أنا بَابَه الرَعابه

والكلام هنا عن الخيل قليل ، يمكن أن يرد مثله أو أكثر منه في مدح فارس أو في مقطوعة غزلية . والواقع أن الفرس قد ذكر هنا لأول مرة بمناسبة مدح لذلك المسمى « معاشي » الذي يتحدث عنه كل الناس ؛ ففي السطر الرابع يوصف بأنه راكب الفرس القوي (النكاسي).

ومهما يكن من شيء فإن الاضطراب في هــذا النص يجعلنا نتذكر حقيقة أن قدراً كبيراً من التراث يوشك أن ينسى ويندثر ، وأن العناية بجمعه الآن قد صارت ملحة .

حـ ــ الشاهي :

وواضح أن الاسم هنا هو اسم للشراب المعروف في كل أنحاء العالم ، الذي يولــع السودانيون بشربه ، والذي يسمى بالشاي . فالشاهي هو ذلك الغناء الذي يتغنى فيه صاحبه بهذا المشروب ويمتدح صفاته وخصائصه .

والغالب أن يكون هذا في أوقات « الونسة » (السمر) حين ينعقد المساء . وكثيراً ما تضاف كلمة مشكار لكلمة الشاهي فيقال « مشكار الشاهي » . ومن أمثلته :

حمّار الفواطر

تجبّار الخواطر

ولا شابع نجمّان

ولا مستمّنْ باطل [1]

نشْربك الليله

ونتقرْيف لك باكر

أبو شعيره النّجام [2] للأرياح

وما احلى شرابك مع الصباح

واللاّ ما يسدطوك بُسْواط [3]

الصبيّ البيشْربَك راقد مرتاح

واللي ما بشربك كلامه ساكت ما باح

وهكذا يكون المشكار مدحا للإنسان أو للخيل أو لأي شيء محبب إلى النفس . والغالب الأعم أن تقوله الحكامات ، سوى ما كان من مدح الرجل للرجل .

أما المشكار من الناحية الفنية فينطبق عليه كل ما قلناه من قبل عن البوشان . أليس المشكار بديلا منه ؟.

---

(١) نحيف . (٢) أصلها الجامع ، والمعنى : الجامع للروائح الطيبة . (٣) آلة يقلب بها الخضار عند طبخه ، معروفة في السودان .

الفصل الخامس

الصراع والمجادعة

والصراع كلمة عربية فصيحة وإن كانت الصاد فيها تنطق بالتشديد والضم بدلاً من الكسر . والصراع قوتان أو أكثر ، العلاقة بينهما علاقة تجاذب وتخالف . وحين نترجم هذا في مجال شعر الغناء يكون المقصود أن يتجاذب شخصان أو أكثر موضوعاً من الموضوعات كل من وجهة نظر معارضة . والصراع بهذا المعنى هو عكس ما يحدث في حالة المجادعة ، إذ يدور المتجادعان حول موضوع واحد فيكمل الواحد منهما الآخر ، أما هنا في الصراع فإن الشخصين يدوران حول موضوع واحد ولكن كلا منهما يعارض الآخر وينقض قوله .

وقد سبق أن عرفنا المجادعة في مجال الدوبيت ، ونقدم هنا نموذجاً للمجادعة في شكل شعري لا نجد ما نسميه به سوى شكل البوشان العام . وهذه المجادعة تدور حول التغزل في فتاة بعينها ، ويشترك فيها ثلاثة أشخاص (وهي تذكرنا بنموذج المجادعة الدوبيتي الذي عرضناه له في مجال الحديث عن الدوبيت) :

يقول الأول :

النْكُورْ ساكّه ام صُلاب [1]

وبراك المنام صعب

وقسيمة الضُّهب

النجمَ المِعَاكْ غاب

إن فاطرَن برّاق الصعيد سيّر العرب

ويقول الثاني :

الجِدَيْ امْ سَرَايِحْ

من إسيمِكْ مانِي رايح

الجميله بَابَ الذوايح

لِعَيِنْكِ أخضر

خِشيمك قُطُنْ بَكرْ

عشانك يجافي الأهِلْ

ما بِقَطِع النَغِصِن ولا النَقِطِنْ بازْرُبَه

والفليوه ام غرده

قلبي حِرِقْ بالدّم بَتبَرْده

وقال الثالث :

اليوم فاطمه لابسه الشباب جَزْمَه

مهيره فوق القلب صابْقَه [2]

---

(١) البقرة التي تمنع ولدها من الرضاع منها ، والمقصود الفتاة .

(٢) مهرة تسبق كل الخيل ، والمقصود أنها فتاة تفوق كل الفتيات جمالاً .

ام حَنجُور (١) ، صيدة الخلا ام قبة (٢)

جناب طايفة الحرابه (٣)

جليد الصغير الدهابه . (٤)

وهكذا يتكامل الغزل بين الثلاثة المتجادعين ؛ فكل منهم يضيف الجديد إلى محاسن الفتاة ، ويقر ضمناً بما سبق فيها من أوصاف .

أما في الصراع فنجد صورة مخالفة . نجد شخصاً يتولى مثلا ذم الفتاة وتقبيحها ، وبعد ذلك يتولى الشخص الآخر الرد عليه ، متمدحاً عندئذ بالفتاة .

وفيما يلي مثال لذلك :

الذم :

الكليبة الداره المنْ الله ما بتختاف

« ام يهوت » الكليبه الدارة

مساخ ليكن

السفنجه في رجليكن

قول وضوها شاله

الحفير كمل ماله

(١) رقبة طويلة . (٢) تبدو رقبتها كأنها خارجة من ثوب . (٣) رئيسة على البنات ، كالعقيد في الجيش . (٤) جلدها نظيف كجلد الوليد .

أشكال غنائية أخرى

ودون التجني على عمل الفلكلوريين أجدني مضطراً هنا (في محاولة يائسة لاستكمال الصورة التي تضم أشكال الشعر المغنى في السودان) لتقديم بعض النماذج موزعة على الأغراض المختلفة .

من ذلك ما تغني به الأم الشايقية لطفلها معبرة عن تمنياتها الطيبة له فتقول :

تِبْقى لي يا ابراهيم　　ان شاالله تبقى لي

مِتِلْ خالي النْبِسُرْ بالي

المسمى أبْ زيد الهلالي

وكت الكِسْرى غالي

سيد قدحاً كبير مالي

سيد الشَّبالبَحَرْ ساري

سيد الجامع البلالي

*

تبقى لي ...

مثِل أخوالك الزينين

مثل أعمامك الفالحين

مثل وَدْ بَجضعَه ومحيْ الدين

مثل علي ود قمر الدين

مثل خالك الخزين

سيد الشتل وسيد الطين

سيد فرُوخاً نديدين

النُحنَ في حقه ثمانين

*

تبقى لي ...

مثل خالك خير السيد

المباشر من بعيد

سيد الخدم والعبيد

سيد الفدع الجريد

.... الخ

ومن ذلك أيضاً أغاني الصبيان والصبيات ، وهي في الغالب تصاحب ألعابهم الخاصة أو بعض الأعمال البسيطة التي تقع على عاتقهم ، كملء القراب بالماء مثلاً ؛ فإنهم يضعون القربة في الماء وفوهتها مفتوحة ثم يضربونَ الماء بسرعة في الفوهة وهم يقولون :

سارْ عبد الحليم يا السّاده في « سِنكَات »
أخويْ ، جمل المشال ، دخرينا في العوقات [١]
يا « الحجرة » [٢] امرقي واِشكِلي [٣] لاقي « الشات » [٤]

*

سار عبد الحليم حسبْتو تورْ [٥] « كوفيت »
المأذون ركب ، يا الصّا فَحوُلك جيت
وفي شخب اللبن بَلّوا لك « ابْ سوميت » [٦]

*

سار عبد الحليم حسبتو تور الغــار
وفي يوم الصّفاح [٧] جاب شيخه « ود كرار »
مَرَقْ طَرَبيزْتَه بَرّه ْوولّع الفِنْيـار
وحِيسْ بابوره صـــاح للقهوة كوبك دار

ومن أغاني السيرة التي تمثل النمط الثاني هذا المثال :

المجموعة :

يا حْليلَه ! ما شفت عمري مثيله

---

(١) الملمات . (٢) اسم امرأة . (٣) يطلب منها أن ترقص رقصة معينة .
(٤) اسم امرأة .
(٥) تطلق على « الفقير » ذي الكرامات . (٦) السوميت خرز ، واب سوميت عقد يغمس في اللبن ثم يلبسه العريس ، وهو تقليد قديم . (٧) كتابة عقد الزواج .

المغني :

نادْيه خدوده أسمر لونــه
نعسانه وكحيله عيونــه
ظبيه في بلادنا سكونه
لون البرتــكاله من لونــه

المجموعة :

يا حليله !..

المغني :

عيونك فتنه يا نعْسانه
صوتك هادي وفيه حنانــه
مداقعك أطلقت نيرانه
قلوبنا من اللهيب حرْ تانه

المجموعة :

يا حليله !..

المغني :

البيهن رَجَحْ ميزانــه
قلوبَ الحاسدين حيرانه
تمرَح بالقلوب طرْبانــه
نحن كِتِلْتَنا [1] ما عرْفانه

... الخ

(١) قتلنا ، أي أنك قتلتنا ولا تدرين .

وما دمنا قد ذكرنا السيرة فينبغي أن نذكر كذلك نوعاً شعرياً آخر يتصل بالأعراس ، وأقصد به ما يسمى بـ « العديل والزين » ؛ فالعديل والزين تسمية خاصة بالأغاني التي تغنيها النساء في أثناء « تحنية » العريس ، أي وضع الخضاب في يديه وقدميه .

ومن أمثلة العديل والزين :

العديل والزين
والليله العديله يا عديلةْ الله

*

رضّاعتك رَخَت سبلت قناعا
كراب قلبا ظلط خاتي الرواعا
يا بحر الصفا رايك فوق الجماعه
ويا رافع السما بشير كمبال وداعا

*

ساس القول بشير الباني فوقه
وجدك جرّق العيقان يسوقه
انت قلب الأرض السابلات عروقه
قبل ما الزين يحوق والناس تضوقه

*

ساس القول بشير منّ البدايه

وجدك جرق العيقان تمايـــا

أبواتك صمود خيلم عمايـــا

قمر سته وتماني مضوي غـــايه .. الخ

والأساس في العديل والزين أنه مدح من النساء خاصة لأحد الرجال أو الفتيان . وهو من حيث الشكل أشبه ما يكون بالدوبيت .

ومن أشكال المدح الأخرى المعروفـة لدى الشايقية الشكل المعروف باسم « الجابودي » .

ومن أمثلته :

ود الرجال ال مو لفيف

كان جده سناد للضعيف

عاجبنا يا ال يلاَّل حلوك

بالعافيه توصل في كروك

بايتين ولاد خالتك يجوك

يا يابا وففوا شرفوك

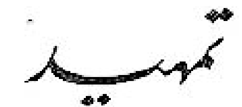
السلطنة أبواتك ملوك .. الخ

* * *

وبعد فهذه ربما كانت أهم الأشكال الشعرية الرئيسية والفرعية ، التي تروج لدى القبائل المختلفة ، حاولنا أن ننبه إليها ونقدم نماذج تمثلها ، عل ذلك يكون معلماً على طريق العناية بكل شكل منها فيا بعد على حده ، ودراسته دراسة مستقلة .

الباب الرابع

شعر الغناء في المدينة



تمهيد

المقصود بشعر الغناء في المدينة هو ذلك الشعر الذي ألفه شعراء بأعينهم يعيشون في المدينة ، أو لهم بها أو ببعض أهلها ارتباط ، من أجل أن يغنى هذا الشعر ، سواء وضعت له الألحان وغناه المغنون أم ظل بصورته الكلامية . على أن مجرد الإقامة في المدينة ، أو الإقامة خارجها مع توافر عوامل الاتصال بها ، لا تكفيان لتحديد نوعية الشعر الذي نقصده في هذا المجال ؛ فكثيراً ما يحتفظ الشاعر بطابعه البدوي إلى حد بعيد رغم صلته بالمدينة ، بل رغم إقامته فيها أحياناً . والحردلو – شاعر الشكرية – من أوضح الأمثلة على هذا . ومن ثم فإننا نقصد ذلك الشعر الذى تأثر بطابع المدينة ، وظهرت فيه انعكاسات واضحة للإطار الحضاري العام الذي يتمثل في حياة المدينة . ومن ثم كذلك يصبح لهذا الشعر مقوماته الخاصة التي يتميز بها عن شعر الغناء القبلي . فهناك شعراء يقيمون في القرى بالأقاليم ، ولكنهم يكتبون شعراً فيه تأثر واضح بروح المدينة وإن تم هذا بطريقة غير مباشرة . والفضل في هذا لوسائل الإعلام ، وبخاصة للإذاعة ؛ فكثيرون يوثقون علاقتهم بالمدينة عن طريق هذه الوسيلة الإعلامية ، فإذا هم كتبوا شعراً خيل إليهم أن الكابلي أو وردي أو غيرهما من المغنين في العاصمة في انتظار أن يصله

هذا الشعر لـكي يضع له لحناً ويغنيه . وبهذا المعنى تتوغل المـدينة في الأقاليم والقرى ويتسع نطاقها ، وتتم هناك عملية تمازج وتفاعل بين مـا هو قـبَلي الطابـع وما هو حضري حتى ليصعب عندئذ وضع حد دقيق فاصل بينها . لكن ما ينتج عن هذا النماذج هو نوع هجين ، لا وزن له إلا من حيث هو تعبير عن هذه الظاهرة نفسها ، ظاهرة النماذج . وبعد هذا يبقى لشعر الغناء في المدينة مقوماته الفنية التي تميزه عن كل غناء.



الفصل الأول

أشكاله وأوزانه

من أبرز ما يتميز به شعر الغناء في المدينة أنه متنوع الأشكال والأوزان ، فلا يقتصر كالدوبيت على وزن واحد وشكل واحد ، كما أنه دقيق في التزامه بالأوزان والقوافي والشكل المعماري الذي تبنى فيه القصيدة ، وليس كشعر الغناء القبلي الذي لا يلتزم دائماً بهذا الالتزام .

ومن الصعب أن نلم هنا بكل الأشكال الفنية التي خرج فيها هذا الشعر ، وذلك لكثرتها وتنوعها ثم لإمكانيات التنويع اللانهائية فيها ؛ فها هنا مجال للابتكار والاختراع يجرب فيه كل شاعر – وبكل حرية – قدرته الفنية على التشكيل . ومع هذا فسوف نحاول هنا أن نلم بأبرز هذه الأشكال وأكثرها شيوعاً ودوراناً بين شعراء الأغاني . على أنه ينبغي أن يكون واضحاً أننا سنقصر حديثنا على تلك الأشكال التي ظهرت مع ما يمكن أن نسميه الأغنية الحديثة في السودان ، التي بدأت في الظهور والانتشار بعد المهدية وفي أثناء « الحكم الثنائي » ؛ ذلك أن الأغاني القديمة انقرضت أو كادت ، ثم إنها لا تمثل التطور الحضاري الذي عرفته المدينة السودانية في القرن العشرين ، وعلى وجه التحديد منذ بداية العقد الثالث من هذا القرن .

وجدير بالملاحظة هنا أن الرعيل الأول من شعراء الأغنية ، أمثال صالح عبد السيد ، وخليل فرح ، وإبراهيم العبادي ، ويوسف حسب الله (سلطان العاشقين) ، ومحمد عثمان بدري ، ومحمد ود الرضى ، وإلى حد بعيد الشعراء الذين يمثلون الجيل التالي لهم ، أمثال مصطفى بطران ، ومحمد علي عبد الله ، وسيد عبد العزيز ، وأحمد عبد الرحيم ، وعبيد عبد الرحمن هؤلاء جميعاً لهم مشاركة واضحة في ميدان الدوبيت (وقد مرت بنا نماذج من الدوبيت لبعضهم في الباب الأول من هذا الكتاب) . وتدعونا هذه الحقيقة إلى أن نتوقع أن تخرج الأغنية السودانية الحديثة أول الأمر من عباءة الدوبيت ، ثم ما تلبث أن تستقل عنه وتتطور بمنطقها الخاص .

هذا سيد عبد العزيز في قصيدة له بعنوان « للعزة حسنك خال » يقول بعد المطلع (الشيلة) :

كلْ مِن رآك يخال   قد شاهد ملاك والنور تعالى وخال
الرّبّاني سحرك خال   سوّالك قلوب الناس في خدك خال

فكل من له خبرة بالأوزان الشعرية يدرك أن هذا الشكل منسلخ من الدوبيت مباشرة ، وما زالت هناك شواهد تؤكد هذا . فالشطرتان الثانية والرابعة هما من طراز الدوبيت دون أن يدخلها أي تحوير أو تغيير . أما الشطرتان الأولى والثالثة فقد دخل عليها نوع من التحوير ، فالشطرة الأولى قد حذفت منها تفعيلة كاملة والمدخل الموسيقي (الخزم) [1] ، وقد كانت تكون كاملة لو أن الشاعر قال مثلاً : يا ست الجمال كل من

---

(١) راجع الكلام عن وزن الدوبيت في الباب الأول .

رآك يخال ؛ فيما تمثل الخزم ، وست الجمال تمثل تفعيلة الرجز (مستفعلن) . أما الشطرة الثالثة فتنقصها تفعيلة فقط ، حيث أن في أولها مقطعاً زائداً يمكن أن يمثل الخزم ، هو « آر » . فإذا أضفنا إليها ما يوازي هذه التفعيلة اكتملت أمامنا شطرة من الدوبيت تماماً ، كأن نقول مثلاً : الرباني سحرك في الشفاف إن خال . ومن ثم يمكننا أن نتصور هذا المطلع الغنائي في صورته الكاملة على النحو التالي :

يا ست الجمال كل من رآك يخال

قد شاهد ملاك والنور تعالى وخال

الرباني سحرك في الشفاف ان خال

سوالك قلوب الناس في خدك خال

فإذا بنا أمام دوبيت من الطراز الأول .

كيف تمت إذن عملية اشتقاق هذا الشكل الجديد الذي خرجت فيه الأغنية ؟ لقد تمت على نحو لا تنكره الأذن التي ألفت الدوبيت وإن كانت النتيجة مغايرة لشكل الدوبيت . ذلك أن إنقاص الشطرة الأولى من الدوبيت تفعيلة واحدة شيء مألوف يصنعه شعراء الدوبيت أحياناً ، فيكون كل ما صنعه الشاعر سيد عبد العزيز هنا هو أنه كرر الظاهرة الموسيقية التي تحدث أحياناً في الشطرة الأولى في نظيرتها من البيت الثاني ، أي الثالثة من الدوبيت ، ثم كرر العملية كلها بعد ذلك في كل وحدات القصيدة .

وارتباط هؤلاء الشعراء بالدوبيت على نحو ما جعل الواحد منهم أحياناً يؤلف القصيدة من الدوبيت وهو يقصد بها أن تكون أغنية من

الأغـــاني . وليس من الضروري أن يكون الشاعر عندئذ من الرعيل الأول من شعراء الأغنية الحديثة ؛ فهنـاك مثلاً قصيدة للشاعر محمد علي عبدالله (لم تنشر) بعنوان « شجون » قد قصد منها بلا شك أن تكون أغنية ؛ فقد صنع لها المقدمة (الشيلة) على نفس النسق الذي عرف في الأغنية الحديثة بعامـة ، ومع ذلك فالقصيدة كلهـــا بعد هذا من الدوبيت . يقول :

آه أنا في صدودك ومن غرامي ذهلت

جاهِل النَّيِّ صحيح أم انت إجّاهلت

*

بحبك حب شريف ، لكني إطّاولت

لي قمر السما وفي دا العـذاب طولت

في روضـــة محاسنك تهت واتجولت

عجزت عن الوصف ، احترت واتهولت

*

حبك حافظه سر ، لي واشي ما اتقولت

لا وحيـــاة صفاك أبداً ولا حاولت

مهما قـالوا ليك ، ومهما براك أوّلت

لا تظن يا حبيب عن حبك اتحولت

... الخ

وهذا يؤكد لنا مرة أخرى أن روح الغناء كانت ماثلة لدى هؤلاء الشعراء حتى عندما كانوا يؤلفون الأغنية من شكل الدوبيت ، وأنه من هذا الشكل الذي يسيطر على الواحد منهم في البداية يكون انطلاقه فيما بعد إلى أشكال أخرى .

* * *

وأبسط أشكال قصيدة الغناء يتمثل في القصيدة المصرّعة في كل أبياتها [1] لا في المطلع وحده . وليس هناك أي قيد في الوزن الذي تكون منه هذه القصيدة أو غيرها من قصائد الغناء ؛ فمن الممكن أن تكون من الوزن الطويل كما تكون من القصير . لكن القصيدة تقسم بعد هذا إلى رباعيات ، أي وحدات بنائية تتكون كل وحدة منها من أربع شطرات . ولكن لما كانت كل شطرات القصيدة متفقة في القافية والرويّ فقد مست الحاجة إلى تمييز هذه الرباعيات والفصل بين الواحدة منها والأخرى . ولم يقتصر الشاعر على جعل هذا الفاصل فاصلاً معنوياً ، فتصبح كل رباعية مكونة لوحدة معنوية مكتفية بذاتها ، بل أضاف إلى هذا فاصلاً مادياً جعله في صلب القافية ، فالتزم في قوافي كل رباعية بتكرار حرف آخر سوى حرف الروي . فإذا انتقل الشاعر من رباعية إلى أخرى أبقى على حرف الروي المتكرر في كل شطرات القصيدة وغير الحرف الثاني الذي ألزم نفسه بتكراره كذلك في كل رباعية على حدة .

---

(١) أي التي تتفق جميع أشطرها في صدور الأبيات وأعجازها في القافية والروي . والمألوف في شكل القصيدة أن يكون التصريع في البيت الأول وحده . ولم نذكر هذا الشكل هنا لأنه مشترك بين شعر الغناء وغيره .

يقول الشاعر محمد علي عبد الله في قصيدة له بعنوان « ظبي الخدور »، وهي مجزوءة الوزن :

أرواحنا حوله تدور غير شوفته ما بندور
قمر الزمان والدور ياما شرح لي صدور

*

قاسي وحليم ونفوز صبح عواطفي تفوز
حايز كمال موفور من مصر لي دارفور

ويستمر الشاعر على هذا النسق. وواضح أن حرف الراء هو حرف الروي في كل هذه الشطرات، لكننا نلاحظ أن حرف الدال يتكرر قبله في شطرات الرباعية الأولى، في حين يتكرر في الرباعية الثانية حرف الفاء. وبهذا الفاصل الموسيقي الدقيق تنفصل الرباعية عن الأخرى من الناحية المادية. وهكذا يصبح للقصيدة إطار موسيقي عام تتنوع داخله التوقيعات. والشاعر بهذا يحقق المبدأ الجمالي القديم، الذي يتحدث في العمل الفني عن « الوحدة التي تضم المتفرق ». وفي ضوء هذا المبدأ نفسه يمكننا النظر إلى كل التشكيلات الموسيقية المشابهة. فنحن نجد الشاعر « عبيد عبد الرحمن » في قصيدته المسماة « في القوز » يجعل الوحدة البنائية فيها مكونة من أربعة أبيات. وعلى حين تشترك أبيات القصيدة جميعاً في حرف الروي يتكرر في كل وحدة من الوحدات حرف آخر قبل حرف الروي، ويتغير من وحدة إلى أخرى. أما الشطرات الأولى في كل الوحدات فمطلقة، لا تخضع لأي قيد. يقول الشاعر :

أول مرة فيها	نقول شاهدنا محفل
عادي وبادي راقي	وبالأزهار محفّل
لا إنسان مشاغب	لا إنسان تطفل
لا عازل يراقب	لا حاسد مغفل

*

حسن الدنيا كله	كان في القوز ممثل
شفنا البدر ينزل	بين الناس تمثل
شفنا النور تشاعل	في الخد المأسل
وكل ما تفوتنا ثانيه	يجينا ملاك مرسل

وتمضي القصيدة على هذا النحو .

ومن الواضح أن حرف اللام هو حرف الروي المشترك بين كل الأبيات ، ولكننا نلاحظ أن الشاعر التزم بحرف الفاء كذلك قبله في قوافي المجموعة الأولى ، ثم استبدل بالفاء الثاء (أو السين فلا فرق بينهما في الغناء) في قوافي المجموعة الثانية . وهكذا يثبت حرف الروي في كل القصيدة ويتغير الحرف السابق له من مجموعة إلى أخرى . أما الشطرات الأولى فمحررة من كل قيد .

ووفقاً لهذا المبدأ كذلك نجد الوحدة البنائية في القصيدة مكونة من أربع شطرات ولكن الشاعر يقيد قوافي الشطرتين الأوليين بتقفية خاصة ، ويستخدم في نهايتها حرف روي مخالف لحرف الروي العام في نهاية أبيات القصيدة كلها ، ويختلف كذلك من وحدة إلى أخرى .

ومثال هـــذا قول الشاعر عبيــد عبد الرحمن في قصيدة بعنوان «بي هواك» :

زاد صدودك وحيـاة خدودك   برضى حـافظ حرمـــة ولاك
بي جدودك عـاد وري جودك   وألفي زولا وشك الهـــلاك

*

يا أم جمـــالا بهدل قلوبنا   يا مثـــال التيه يا مـــلاك
ما سعـــاد وليـلى ولبنى   ليس نالن شيء من عـــلاك

وهكذا يظهر العنصر الثابت في نهاية كل الشطرات الممثلة للأعجاز، أما شطرات الصدور فتتبع نظامـــاً آخر ؛ فالشطر الأول والثالث في كل وحدة يتفقان في القافية وفي حرف الروي ، ويختلفان في هـــذا عنهما في الوحدات الأخرى .

وعلى هذا النحو تبدو هناك إمكانيات كثيرة لاستخراج أشكال مختلفة للقصيدة على ذلك الأساس .

وفيما يلي مجموعة من الأشكال الأخرى التي كتب فيها الشعراء أغانيهم، والتي لها منطقها التشكيلي الخاص :

- أحياناً تتكون القصيدة من مجموعة من الوحدات ، وكل وحـدة من أربـع شطرات ، تتفق الثلاث الأولى منها في القافية وحرف الروي والحرف السابق للروي كذلك ، أما الشطرة الرابعة فتختلف من حيث القافية والروي . وتظل هذه القافية وهذا الروي ثابتين في كل الشطرات

الأخيرة من كل وحدة ، في حـــين يختلف الحرف السابق للروي في الشطرات الثلاث الأولى من كل وحدة عنها في الأخرى .

ومثال هذا قول الشاعر أحمد حسين العمراني :

من الهجْر صبري اضمحل والسهد لي عيني كحل
لي ليمك ابعد من زحل لكن قرع باب الرجـــا

*

طرفك يريع فيه الخجل واسهام حين بلغت أجل
ليك عمري في الريد انسجل ذكراك في الضحى والدجا

— وفي بعض الأحيان تكون الوحدة من ثلاث أبيات ، فتتفق الشطرات الخمس الأولى من كل وحدة من حيث القافيـــة والروي وحرف آخر سابق له ، ويختلف هذا كله من وحدة إلى أخرى ، في حـــين تظل قافية الشطرة السادسة ورويها ثابتين لا يتغيران في كل الوحدات .

ومن أمثلة هذا قول الشاعر احمد عبد الرحيم :

يا ربيع العينـــه وخريفه يا حسيب الدوحه الشريفه
بيك ظلال الأفــراح وريفه شفت فيها العنب الطريفه
شفت نوره وشفت الظريفه ترنو تفضح قمر الزمان

*

العفـــاف والحيا مو صناعه فطـــره فيه تزينه القنـــاعه
صيده جاهل وكشفت قناعه عن جموح المهر آبْ مناعه
إلا هاجره وزايده امتناعه والدم المسفوح ليها هان

– وأحياناً تكون الوحدة مؤلفة من بيتين ، ولكن يدخل عليها في كل وحدة كثير من التلوين مع الاحتفاظ في الوقت نفسه ببعض العناصر الثابتة والمتكررة في كل مجموعة . ويبدو لي من الأفضل شرح هـــذا الشكل الشعري من حيث نظامه بالشكل التجريدي التالي ، على أن تمثل الحروف التي بين الأقواس حروف الروي ، وتمثل الحروف السابقة عليها الحروف المتلازمة دون ضرورة للالتزام :

ـــــــ هـ ب (ا) ـــــــ د (حـ)
ـــــــ هـ ب (ا) ـــــــ د (حـ)

*

ـــــــ و ز (ا) ـــــــ ح (حـ)
ـــــــ و ز (ا) ـــــــ ح (حـ)

وهذا الشكل يتمثل في قول الشاعر سيد عبد العزيز :

يا الأحباب كيف تتركوني في بحر الأشواق برايـــا
في الآلام أزمن ركوني ونشيد الحب بقى لي قرايا

*

يا الأحبـــاب لو تنكروني   ما بنكر فيـــكم هوايا
لو َهفوَه يوم تــذكروني   بَسْعَد ، يا سقمي ودوايا

فالملاحظ هنا أن لصدور كل الأبيـات قافية واحدة وحرف روي واحد ، وأنها يختلفان عن قافية كل الأعجاز وحرف رويها . ثم يكون الالتزام بما لا يلزم من حروف سابقـة على حرف الروي ، في الصدور والأعجاز على السواء ، مجالاً للتنويع من وحدة إلى أخرى .

– وإذا كانت الوحدة في النموذج السابق تتكون من أربع شطرات فإننا نجد الشاعر يشكل هذه الوحدة أحياناً من ستة أشطر ، ثلاثة منها تكرار للثلاثة الأخرى ، ثم يتغير كل شيء في الوحـدة الثانية سوى القافية والروي الأخيرين فإنها يبقيان . ويمكن التمثيل لهذا الشكل على النحو التالي :

______ ب (ح)   ______ ب (ح)   ______ (ا)
______ ب (ح)   ______ ب (ح)   ______ (ا)

*

______ ه (ى)   ______ ه (ى)   ______ (ا)
______ ه (ى)   ______ ه (ى)   ______ (ا)

ويتمثل هذا الشكل في قول الشاعر علي عبد الله قيلي :

إنت ياك مرامي   فيك صبابتي غرامي   ظاهره غير وضوح
لو تزيد إضرامي   مـــا بجل إبرامي   ليك برضى صفوح

*

تبني لي آمـــالي وانت يوت هاد مالي يا حبيبـــة الروح

لبس معذب مالي أأجزي بي أعـــالي وذنبـك المسموح ؟

وهكذا يخرج الشاعر من الأشكال المنتظمة إلى الأشكال المنوعـــة والمركبة . ولا بد أن الشعراء كان أمامهم في ذلك الوقت بعض نماذج من « الموشحات » العربية القديمة . ويقال إن الشاعر صالح عبد السيد هو أول من خرج بقصيدة الغنـــاء من الأشكال التقليدية إلى الأشكال المبتكرة ، وأنه على يديه بلغت الوحدة البنائية للقصيدة قدراً كبيراً من التنوع والتركيب .

وأطول وحدة بنائية صادفتني في قصائد الغنـــاء تتمثل في قصيدة الشاعر عبيد عبد الرحمن المسماة « الزيارة » . والقصيدة تتكون من ثلاث وحدات سوى المطلع ؛ الوحـــدة الأولى من عشر شطرات ، والثانية من تسع ، والثالثة من ثلاث عشرة شطرة ، وهي المقصودة هنـــا ، وفيها يقول الشاعر :

شال منام عيني وتوارى سابني وحـــدي أشدو وجـــدي

وارسل الآهات مراراً ما هو عارف البي لأنه لسه نونو

حوله ناس بالعيد يهنوا وناس متابعنوا ويغنوا وانا روحي ليه تتوق

داعيهـا حادي الشوق هايمه في ليلها ونهارها وانت يا النيات عيونك

الله لي عيوني السهاره

والجدير بالملاحظة هنا أنه ليست هناك أي مشاكلة بين نظام الشطرات في هذه الوحدة ونظامها في أي من الوحدتين الأخريين . إنها تمثل وحدة

غنائية مستقلة من الناحية الشكلية كل الاستقلال عن غيرها من الوحدات ، وإن ظلت مرتبطة بها على نحو ما - بطبيعة الحال - ارتباطاً معنوياً ، مكونة معها جميعاً المضمون النهائي للقصيدة .

* * *

وهكذا تطور شكل قصيدة الغناء وتطورت معه أوزانها وقوافيها ، حتى بلغ درجة كبيرة من التركيب لم يصل إليها الشعر الفصيح نفسه .

وينبغي علينا الآن أن نلتمس العوامل التي دفعت هـذا التطور وأسرعت به . دون ادعاء لاستقصاء كل هذه العوامل نعتقد أن العوامل التالية كانت من أكثر العوامل فعالية .

أولاً : كانت الأغاني الأولى المصحوبة بالطمبور الصوتي [١] مجرد شعر يغلب عليه طابع الصنعة ، ولم يكن يعكس تجربة شعورية حقيقية . ولهذا لم يكن هناك احتفال بالكلمة الشعرية ، فضلاً عن الاحتفال بالإطار العام للشعر المغنى . وعندما دخل الرعيل الأول من شعراء الأغنية إلى الميدان أرادوا أن يجعلوا للأغنيه وزناً وقيمة ، أن يجعلوها شيئاً محترماً ، ولعلهم وجدوا في البداية عناء في مواجهة النـاس ، ولكنهم بصمودهم استطاعوا أن يغيروا من نظرة الناس ، حين أبرزوا إلى الوجود الأغنية الأصيلة المليئة بالمغزى .

ثانياً : ساعد على ظهور الأغنية الحديثة هذه تمرد بعض المغنين على

---

(١) مجرد بحة صوتية ينغمها الطنابرة (أي مغنو الطمبور) .

أغاني الطمبور القديمة ، ومحاولة بعضهم ، كالفنان محمد أحمد سرور ، وضع الألحان للأغاني بدلاً من الطمبور . فهذه المحاولة أقنعت الشعراء بأن يكتبوا الأغنية دون تحرج ، من جهة ، كما أنها كانت بداية لقصة التفاعل الحقيقي بين الكلمة واللحن ، أو بين الشعر والغناء .

ثالثاً : معرفة الشاعر بأنه يكتب أغنية ، لا مجرد قصيدة شعرية ، لها تأثير كبير في تكييف شكل هذه الأغنية ووزنها وأسلوبها وكلماتها ولا شك أن شعراء الأغاني قد أيقنوا - بعد فترة الدوبيت من حياتهم - من أنهم يكتبون ما يكتبون لكي يغنى أولاً وقبل كل شيء ، وأنهم لا بد أن يأخذوا في اعتبارهم جمهور المستمعين وما يمكن أن ينفذ سريعاً إلى قلوبهم ، من جهة ، وما يسعف - من جهة أخرى - على وضع اللحن المؤثر المطرب دون إملال . فالاعتبارات الخاصة بالجمهور ، وكذلك الاعتبارات الخاصة بالملحن ، قد أثرت جميعاً في تكييف شكل قصيدة الغناء ، وتطلبت من الشاعر أن يبتكر دائماً ما هو جديد . وكما يكون الابتكار في المعاني والصور وصيغ التعبير يكون كذلك في شكل الأغنية ومعماريتها (طريقة بنائها)

رابعاً : إن العقدين الثالث والرابع من القرن العشرين ، اللذين برزت فيهما الأغنية الحديثة وخطت أشواطاً نحو اكتمالها ونضوجها المعنوي والشكلي على السواء ، هما كذلك يمثلان فترة من حياة الشعر العربي الفصيح لها طابعها الفني الخاص ، وهي الفترة التي نصطلح على تسميتها بالفترة الرومنتيكية . فبعد ثورة ١٩١٩ في مصر ، وثورة ١٩٢٤ في السودان ، أيقن الشعب هنا وهناك من ضرورة التغيير في الأوضاع

الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ، وانعكس هذا على ضمير الشعراء فتمردوا على الشعر القديم بعامة ، وعلى القصيدة بشكلها التقليدي الجامد بخاصة ، فراحوا ينوعون في هذا الشكل ويبتكرون للقصيدة أشكالاً جديدة لم تكن مألوفة في الشعر القديم . وبنفس هذا المنطق عمل شعراء الأغنية ، حتى إن كثيراً من أشكال الأغنية وأوزانها وطرق بنائها لا يختلف عنه في قصائد الشعر الفصيح .

خامساً : مع نشوب الحرب العالمية الثانية حدث كذلك تطور في الأغنية السودانية ، أو لنقل إنه غلبت عليها الأوزان الخفيفة . والواقع أن حياة الناس كانت قد تأثرت بهذه الحرب فظهرت لهم اهتمامات جديدة ، وكثر الانتقال من مكان إلى آخر ، وتوترت أعصاب الناس على نحو لم يكن من قبل ، وكل ذلك ساعد على ظهور لون خفيف وسريع من الأغنية والنغم على السواء ، ليس من الممكن الآن معرفة مبتكره ، ولكنه سرعان ما انتشر في الناس . ومن النماذج التي كان لها في ذلك الوقت رواج كبير الأغنية التي مطلعها :

غَرْبْ بَيْ ، غرب بَيّ اللوري

غرب بي ، من « غُرْدَت »[1] لي « تسني »[2]

ويلاحظ أن هذا اللون قد انتشر في البداية داخل بيوت اللهو ، وكانت البنات من اللائي يغنينه ، حيث كان الرجال يغشون هذه البيوت طلباً للمتعة ، بعد أن كثرت في أيديهم النقود زمن الحرب .

ولكن الحرب ما كادت تنتهي حتى حارب الشعراء هذا اللون الهابط من الأغاني ، ومما كان فيه من تبذل وضعف وركاكة . ولكن اللحن كان قد تمكن من نفوس الناس ، فلم يجد شعراء الأغنية الأصلاء بداً من

(١) قرية قريبة من اسمره . (٢) قرية على الحدود الحبشية السودانية، مواجهة لكسلا تقريباً .

استخدام شكل هذه الأغاني مع الارتفاع بمستواها من الناحية المعنوية . وهكذا كتب الشاعر عبد القادر إبراهيم التلودي (أحد نظار المدارس الثانوية آنذاك) أغنيته التي يقول في المقطع الأول منها بعد المطلع :

الحبه علاّني وسماهُ ظلاّني
الطله بلاّني والإسى سلاّني

وكذلك كتب غيره من شعراء الأغنية في هذا الوزن ، وغلب على القصائد التي كتبوها الطابع الوطني والغزل الراقي .

على أن من يراجع الشعر العربي الفصيح في تلك الفترة يجد بعض القصائد التي قيلت في هذا الوزن . وأذكر من ذلك الآن قصيدة الشاعر حسن كامل الصيرفي المسماة « سحر صوت »[1] ؛ فهي من نفس الوزن ، وإن خرجت من الشكل الرباعي إلى تشكيلة جديدة .

سادساً : أن شعر الأغنية في السودان قد أخذ يتأثر – من حيث شكله – بالتطور الكبير الذي حدث في شكل القصيدة العربية الفصيحة خلال العقدين الأخيرين من القرن العشرين ؛ فقد حطم الشعراء في هذه الفترة الإطار التقليدي للقصيدة ، وابتكروا لها شكلاً جديداً وموسيقية جديدة ليس هنا مجال التفصيل فيها[2] . وفي خط مواكب لهذه الحركة ظهر جيل جديد من كتاب الأغنية ، الذين يكتبون قصيدة الغناء بنفس منهج القصيدة الفصيحة الجديدة ، ويعطونها نفس شكلها الجديد . ومن هؤلاء على سبيل المثال لا الحصر علي عبد القيوم واليسر قدور وهاشم صديق وسبدرات ومحمود خليل محمد وأضرابهم ؛ فلدى هؤلاء يمكننا أن نجد ما يمكن أن نطلق عليه اسم « الأغنية الهادفة » ، أي الأغنية التي تعالج قضايا المجتمع الراهنة ، وتستهدف التغيير والإصلاح .

(١) راجع هذه القصيدة في كتابنا «التفسير النفسي للأدب»، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٣

(٢) راجع في تفصيل ذلك كتابنا «الشعر العربي المعاصر»، دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٦٧

اغراض الغناء

الإطار المعنوي الذي تحرك بداخله شعراء الأغنية هو أقل تنوعاً من إطار الدوبيت ومن إطـار الشعر الغنائي غير المدني ؛ فكل من يدقق النظر في هـذا الإطار يدرك أن شعراء الأغنية في المدينة كانوا يدورون في أغانيهم حول محورين رئيسيين هما محور الغزل ومحور الوطنية بأوسع معانيها.

ولأمر ما ارتبط شعر الغناء بموضوع الحب ، لا في السودان وحده ، ولا في العصر الحديث فحسب ، بل في كل الآداب ، ومنذ أن كان هناك مغنون . ولعلنا نتذكر هنا كتـــاب « الأغاني » للأصفهاني ، وكيف أن الشعر الذي يضمه ، مما وضعت فيه الألحان وغناه المغنون ، كان كذلك يتصل على نحو آخر بموضوع الحب . وربما كانت العلاقة بـــين الرجل والمرأة من أقوى العلاقات الحيوية وأشدها إثارة للمشاعر والمعاني ، وشحذاً للفكر ، وإفساحاً في الخيال .

وكما برزت أمامنا من قبل هذه العلاقة بآثارها القوية في الشعر القومي المتمثل في شكل الدوبيت تبرز أمامنا هنا كذلك في مجال شعر الغناء؛ فشطر عظيم من هذا الشعر يدور حول هـذه العلاقة ، ويصور جوانب

هذه التجربة الإنسانية العريضة الخصبة .

ولعله من الطريف أن نلاحظ هنا وجهاً عريضاً من وجوه الشبه بين شعر الغناء الذي يدور في إطار هذه التجربة وغيره من الشعر الذي يدور في نفس الاطار ، هو أن نظرة الشاعر إلى المرأة تتعلق أحياناً بها من حيث هي قطعة من الجمال الحسي ، وأحياناً تتعلق بالقيم المعنوية فيها ، وقد تجمع بين هذين الجانبين في بعض الأحايين .

على أنه من المؤكد أن اهتمام الشاعر بالجانب الحسي فحسب من تلك التجربة الإنسانية يدل في كثير من الأحيان ، إن لم يكن في كل الأحيان ، على هبوط القيم الاجتماعية التي يعيش الشاعر في إطارها ، حيث تقتصر نظرة الرجل الى المرأة على كونها جسماً جميلا ، أما إدراك القيم المعنوية في المرأة فعلامة على تطور المجتمع ونضجه .

وكذلك الأمر حين يسود الفراغ مجتمعاً بعينه ، فيأخذ طريقه نحو التدهور والتحلل ، تهبط النظرة إلى المرأة فلا ترى فيها من جديد سوى جسمها .

وكل من ينظر في قصائد الغناء التي كتبها الشعراء السودانيون ، والتي يمكن أن يطلق عليها اسم « القصائد الغزلية » ، يلاحظ أن منها ما اتصل بالجانب الحسي الصرف في المرأة ، ومنها ما جمع بين الحسي والمعنوي ، ومنها ما استغرق في جانب المعنويات . وسيكون من الطريف حقاً أن يلاحظ أن هذه الأنماط الثلاثة من قصائد الغناء الغزلية قد ظهرت بالترتيب السابق على التوالي ، فكانت النظرة الحسية في البداية هي الغالبة ،

ثم مازجتها نظرة إلى المعنويات ، ثم كانت النظرة المعنوية الصرف ، أو شبه الصرف .

ومعنى هذا أن تاريخ الأغنية في السودان يمكن أن يعكس التطور الذي أصاب المجتمع السوداني في المدينة ويكون مقياساً لدرجات تطوره ونموه الحضاري خلال العقود الخمسة الأخيرة من هذا القرن .

وفيما يلي استعراض لبعض النماذج التي تمثل تلك المستويات المختلفة من النظرة إلى المرأة ، لدى مجموعة من رواد شعر الغناء .

١ ـ هذا هو الشاعر صالح عبد السيد يقول من أغنية غزلية :

انظــــر بانه تمايح في ثياب ان قدم خاتر

وانظر كيف سَدُرْ يقلع تفاحه ورِدِف تاتر

بين نعساته يضوي الصارم الباتر

اللحاظ فاتر لامعه بروقه تتضارب

من كسراته يا ساتر

فقد تحدث في هذا المقطع عن قامة محبوبته وكيف أنها لدنة تمايل (تمايح) كغصن البان إن هي جاءت تتخطر ، وعن صدرهـا وكيف يبرز منه نهداها كتفاحتين ، وعن ردفها وكيف أنه ثقيل بارز ، وعن عينيها وكيف أن نظرتها حادة كالسيف القاطع ، ثم عن فتور لحظهـا وغمزاته التي يطلب الإنسان النجدة منها .

على أن صالح عبد السيد ليس وحده في هذه النظرة ؛ فمعظم شعراء

الأغنية – إن لم يكونوا جميعاً – قد قالوا مثل هذا الوصف وأكثر منه في فترة من حياتهم . وكذلك ليس كل ما قاله صالح عبد السيد من هذا المنحى . ولولا الرغبة في الاقتصاد في الحيز لأوردنا أمثلة أخرى من شعر غيره .

٢ – وهذا هو الشاعر محمد علي عبدالله يقول في أغنية غزلية بعنوان: « ظبي الخدور » :

ظبي الخدور	جهر العيون بالنور
ما بين نعيم وسرور	تايه خلي ومسرور
بيه الجمال مغرور	شفا شوفته للمغرور
بدري ومولد حور	منه السحر مسحور
بسمه وعيونه الحور	تركوا الفؤاد منحور
أرواحنا حوله تدور	غير شوفته ما بندور
قمر الزمان والدور	يا ما شرح لي صدور
قاسي وحليم ونفور	صبح عواطفي تفور
حايز كمال موفور	من مصر لي دارفور .. الخ .

ففي هذه القصيدة نجد الشاعر قد تحرك بخطى فساح نحو تلمس القيم المعنوية في محبوبته ؛ فهي إلى جانب شبهها بالظبية ، وإلى جانب بسمتها الساحرة ونظرة عينها الحوراء التي تقطع نياط القلب ، هي كذلك محوطة بهالة من النور ، كأنها حورية من بنات الحور ، أو قمر الزمان الذي يسطع نوره فيشرح الصدور . وهي كما حازت هذا الجمال الساحر قد حازت

صفة الكمال ، التي غالبـــاً ما تنصرف إلى الناحية الأخلاقية أو المعنوية بعامة .

ونلاحظ هنا أن الشاعر لم يحدثنا عن جسم محبوبته وتفصيلات هذا الجسم ، كما هو المألوف في النظرة الحسية الصرف ، بل كان اتجاهه إلى المعنويات أغلب ، فإن تكلم عن عيني محبوبته أو عن ابتسامها فمن الجانب المعنوي كذلك ؛ فالابتسام وإن كان ملموساً ما زال معناه أكبر ، وكذلك الشأن في العيون التي خلقها الله جميلة . ويوضح لنا هـــذا أن الابتسام والعينين أشياء لا يمكن للإنسان أن يحوزها أو يحيط بها ، كما هو الشأن في الأجزاء الأخرى من جسم المرأة .

٣ – وهذا مثال آخر يمثل النزعة المعنوية في شعر الغنـــاء الغزلي ، ولكنه يختلف عن المثال السابق في كونه يمثل طوراً لاحقاً له في تقدير الجوانب المعنوية في المرأة ، بأسلوب مخـالف كل المخـــالفة لأسلوب الأغنية التقليدي .

يقول الشاعر عبيد عبد الرحمن من قصيدة بعنوان « اللحن الغنائي » :

علشان أزهارك وعلشان ازدهاك علشان كبرياك وعظمة بهاك

معجب بي ذكاك وبي بسمة دهاك

الخير دهائي والرأي النهائي أقدم ليك ولائي عنوان من وفاك

فتقرير صفة الوفاء للمحبوبة ، وكذلك صفات الدهاء والذكاء والبهاء والعظمة والكبرياء ، كل ذلك يؤكد انفعال الشاعر بالجوانب المعنوية فيها

وإعجابه بها ؛ فهي صفات شغلت فكره طويلا ، وحيره أمرها ، ثم لم يجد أخيراً بداً من أن يقدم إليها ولاءه .

٤ – وأخيراً نسوق مثالاً من قصيدة لهذا الشاعر نفسه ، يمثل المرحلة الوسطى ، أي التي تمتزج فيها النظرة الحسية بالنظرة المعنوية . وعنوان القصيدة هو « من محاسن حسنه المحاسن » ، وفيها يقول الشاعر :

شوف جمـــال الحي نوره باين   بعشق الأزهـار في الجنـــاين
بعشق الرمـــان غصنه لاين   يهوى زولاً ما زانـــه زاين
يهوى طبعه اللي عرضه صاين   يهوى حسنه وخـايف أعاين
أنسحر بي سحره الحلال

فهنا يتحدث الشاعر عن نور الجمال الذي يشع في الحي ، مشيراً بهذا إلى جمال محبوبته ، ثم يتحدث في الشطرة الثانية عن نضارة هذه المحبوبة التي ذكرته بنضره الأزهـــار ، ولكنه ينتقل في الشطرة الثالثة إلى الحديث عن تأهديها وتأود جسمها ، رامزاً لهذا بالرمان الذي يهتز على غصنه . ثم يقرر الشاعر في الشطرة الرابعة أنه يحب فيهـــا شخصاً لم تتدخل الأيدي في إكسابه الجمال ؛ لأن جمالهـــا طبيعي من خلق الله . وهو كما يحب فيها هذا الجمـــال هو مغرم كذلك بطبعها الذي يتمثل في حرصها على صيانة عرضها .

وهكذا يمتزج بحديث الشاعر عن الجانب المعنوي لمحبوبته حديثه عن جانب أو موطن من مواطن الجمال الحسي فيها .

* * *

وكما صور شعراء الأغنية الغزلية جمال المحبوبة في المستويات المختلفة نجدهم كذلك يشرحون لنا كثيراً من جوانب تجربة الحب كما عاشوها وكما عانوها. فليست المقومات الجمالية، المادية والمعنوية، هي كل ما يشغل به الشعراء أنفسهم في علاقتهم بالجنس الآخر، بل هم يعانون مشاعر شتى، وفقاً لظروف تجربتهم المختلفة. وقد يلتقون عند بعض المشاعر أو عند كثير منها، ومع ذلك يظل كل منهم يعبر عن هذه المشاعر كما لو أنها تظهر إلى الوجود للمرة الأولى. ومن خلال ذلك تقع جوانب الابتكار ويتحقق مدى أصالة كل شاعر ومدى صدقه فيما يعبر عنه من مشاعر.

ولقد عرفنا شعراء الحب يعانون عذابات التجربة ومباهجها، وإن غلب عليهم الحديث عن العذابات، لكثرتها وتنوعها. وفيما يلي استعراض لبعض النماذج التي تعكس لنا هذين الجانبين:

١ – يقول الشاعر عبيد عبد الرحمن من قصيدة بعنوان «انا ما بقطف زهورك»:

أضناني تأثيرك	وما بشكي لي غيرك
أعياني تفسيرك	يا الرمز الحيرني
وهواك صيرني	اتحدى العزلوني

ففي هذا المقطع يجمل الشاعر بعض جوانب المعاناة المرتبطة بتجربة الحب؛ كالعناء الذي تحدثه هذه التجربة في نفس الشاعر، وكالتنفيس عن هذا العناء بالشكوى إلى المحبوب نفسه، ثم عن اتخاذ المحب محبوبته موضوع تأمل ونظر؛ فكل ما يصدر عنها من كلام أو صمت، من

إشارة أو إيماءة ، من إقبال أو جفوة .. الخ ، كل ذلك يحتمل لديه الرأي ونقيضه ، حتى ينتهي به الأمر إلى الارتباك العقلي والإقرار بالعجز عن فهم تلك المحبوبة . وفي أغلب هذه الحالات يكون الحب نفسه هو الذي نسج هالة الغموض هذه على محبوبته . وأخيراً يحدثنا الشاعر في هذا المقطع عن الحب وكيف أنه منحه من القوة ما يجعله يواجه كل الناس ، والعاذلين منهم بخاصة ، بل يتحداهم . وهكذا كان الحب الذي « أضناه » تأثيره هو نفسه الذي منحه الشجاعة والقوة . وهذا إدراك لطبيعة الحب يبدو صادقاً .

وتتكرر صورة هذه المعاناة لدى الشاعر نفسه في قصيدة أخرى له بعنوان « غزال البر » ، حيث يقول :

أنا المن حالي ماك سايل

أنا المني الفؤاد مضنى أنا المني الدمع سايل

أعاني عذابي الهايل

أخذ مني الفراق مأخذ ونال مني الهوى نايل

لكنه يضيف في هذه القصيدة نفسها جانباً من جوانب تلك التجربة له طرافته من حيث صدقه في التعبير عن الإطار الاجتماعي الذي يمارس الشاعر خلاله هذه التجربة ، وكيف أن قدراً عظيماً من تلك المعاناة يرجع إلى هذا الإطار الأجتماعي ذاته ، ولا يقل في تأثيره عن جانب المعاناة الذي يتصل بالحب في ذاته . يقول :

أنا مجنون هواك لكنني أظهر مظهر العاقل

أخاف على حبك أضمضم أخاف يحد الكلام ناقل

فالشاعر يتكلف الرزانة والعقل بين الناس حتى لا ينكروه . إنه إذن يتكلف ما لم يعد يملك ، حتى لا يلفظه المجتمع . ولو أنه ترك نفسه على طبيعتها لظهر للناس حاله ، وتناثرت أخباره هنا وهناك ، وقضى بذلك على الحب القضاء المبرم . ومن ثم يمكن القول إن معاناة تجربة الحب كما تعبر عنها الأغنية لها بعدها الاجتماعي إلى جانب بعدها النفسي .

ب - وإذا كنا قد لمسنا في النماذج السابقة بعض جوانب المعاناة التي ترتبط بتجربة الحب كما عبر عنها الشاعر فإننا نسوق الآن ما يعبر عن الجانب المشرق من هذه التجربة ، أي عن مباهجها ؛ فلا شك أن الحب في ذاته مصدر سعادة لصاحبه . وفي هذا المعنى يقول الشاعر سيد عبد العزيز :

. . . . أحب الحب وأيامه

وذكرياته وأحلامه وما يوحيه إلهامه

حياة الحب أسميها السعادة بكل معانيها

أقيم الليل أغنيها روح يا ليل تعال ياليل

ونبرة السعادة بالحب في هذه الأبيات لا تحتاج إلى بيان . ومع ذلك ، فهناك إلى جانب هذه المباهج النفسية (السعادة) ألوان من الاستمتاع يستشعرها المحب حين تصفو له الأيام . ومن ذلك ما عبر عنه الشاعر نفسه في قصيدة له بعنوان « في الشاطىء » فقال :

غمز عيونه وغنى لى من الجديد المبتكر

وميل مع صوته الجميل في غاية الحيا والحذر

وانا من طرب نشوان اقول يا للقمر ! يا للقمر .. الخ

وهذا قليل من كثير من المباهج التي تعبر عنها أغنية الغزل ، إلى جانب العذابات والآلام التي يفيض بالتعبير عنها شعر الغنــاء المتصل بتجربــة الحب بصفة عامة .

* * *

وإلى جانب الموضوعات المتصلة بتجربة الحب ، التي يستفيض الحديث عنها في شعر الغناء ، هنــاك كذلك الموضوعات ذات الطابع الوطني ، وتلك التي تتناول بعض قضايا المجتمع . فإذا كانت الأغنية المتصلة بتجربة الحب تعكس — بصفة أساسية — الوجدان الفردي للشاعر فإن الأغنية الوطنية أو الاجتماعية إنما تعكس — بعامة — ما يمثل الوجدان الجماعي لدى الجمهور . وكل شعب من الشعوب إنمــا ينسج وجوده الغنائي من هذا النوع من الأغنية وذاك ، أعني الأغنية ذات الطابع الفردي والأغنية الجماعية . ومن ثم تبرز القيمة الحيوية للأغنية في حيــاة الفرد والجماعة على السواء .

إن الأغنيـــة في ظاهرها وسيلة ترفيهية ما في ذلك شك ، لكنها تؤدي في الحقيقة — إلى جانب هذا — دوراً أساسياً في ترسيخ كثير من المثل العليا التي يقوم على أساسها المجتمع . وكثيراً ما تساعد الأغنية على تقويض الدعائم القديمة البالية التي توشك أن تنهار بالمجتمع كله ، وإقامة البناء على أسس جديدة قوية . والأغنية — بهذا المعنى — أداة هدم وبناء هي على مستوى عالٍ من الفعالية .

وقد أدرك شعراء الأغنية في السودان هـذه الحقيقة فصرفوا قدراً لا بأس به من نشاطهم الفني لكتابة الأغنية التي تخاطب وجدان الجماهير ،

والتي تتعمق واقع المجتمع وتكشف أباطيله ، وتستشرف الصورة المشرقة لمستقبله . وقد ظهر هذا الوعي متأخراً نسبياً ، بعد انتهاء عهد الطنابرة — كما أسلفنا . ولقـــد ظهر في بداية الأمر على استحياء ، ثم شق طريقه شيئاً فشيئاً نحو الاستواء والنضوج ، حتى صارت الأغنيـــة في المرحلة الأخيرة وإلى الآن ، تلك التي يكتبها الجيل الطالع من شعراء الأغنية ، مزيجاً يصعب فيه فصل الوجدان الفردي عن الوجدان الجماعي ؛ فالأغنية التي يكتبونها تمثل في الحقيقة حواراً خفياً ومرهفاً ومتعاطفاً في الوقت نفسه بين الوجدان الفردي والوجدان الجماعي .

لقد ظلت الأغنية التي كتبها شعراء الأغاني منذ منتصف العقد الثالث من هذا القرن تقريباً ، وحتى عهد قريب ، تمثل مجتمعاً يبحث عن نفسه ، أما الأغنية الجديدة فتمثل مجتمعاً يجد نفسه ، ويتساءل كيف يبني كيانه .

في وقت من الأوقات كان الفخر المطلق بالسودان هو التعبير الوطني عن مجتمع يريـــد أن يؤكد شخصيته ، ولكن ما إن نصل إلى الوقت الذي تتحدد فيه معالم هذه الشخصية وتتأكد حتى نجد الانتقاض وإبراز المساويء والآلام والعذابات البشرية التي يعاني منها معظم أفراد المجتمع ، ويقصد الإصلاح دون شك ، السمة البديل في شعر الأغنية المعاصرة من سمة الوطنيـــة ، التي تعني معناها في الوقت نفسه ، ولكن من منظور أكثر انفساحاً .

كان الشاعر عبد القادر التلودي يقول :

الحبـــه عـــلاني وسمـــاه ظـــلاني

والطـله بـلاني والإسمـه سلاني .. بريده

*

الذكره في فمي والحبه في دمي
المجده صار همي والأحلى من أمي .. بريده

*

الفيـه ميـلادي ترثي وتيـلادي
لي نصر تهجلادي في مهجتي بلادي .. بريده

*

الحقـله فردوسي والزهرته عروسي
السيرته دروسي والأرضه موروثي .. بريده

*

أبناه إخواني طيب ريحه داواني
المـاه أرواني والنيله سواني .. بريده

*

أعز شي عندي من « برنو » للهند
شاهرله إفرندي من غارة الجندي .. بريده

ومن هذا الفخر المطلق ننتقل إلى أغنية عنوانها « بلادي » .. الخ من

نفس الوزن للشاعر عبيد عبد الرحمن ، لعلها تنتمي إلى نفس العهد ، ولكن الشاعر فيها يستبصر – إلى جانب فخره كذلك – بواقع بلاده ، فيرى فراغاً ، ويرى شعباً غارقاً في سباته. ولا بد له من يقظة . يقول فيها :

الحبه في فؤادي قواه وبوادي
إتفنى في وادي وإعتز بسوادي .. بفاخر

*

وطني الفسيح قاضي والثروة في أراضي
من أسمى أغراضي يصحى ويعيد ماضي .. بفاخر

وطبيعي أن تتعلق يقظة المجتمع بالجيل الجديد ، جيل الشباب القوي القادر على التغيير وعلى العمل ؛ فعلى أكتاف الشباب تحدث النهضة ، وبسواعدهم يقوم البناء . ومن ثم راح الشاعر سيد عبد العزيز يخاطب الشباب في أغنيته المسماة « النهضة الأدبية » فيقول :

يا شباب سوداني الأمة ما بتتكمل إن شبابها اتواني خلى واجبه مهمل
للشباب وثبات تدعو من يتأمل فيها يعرف كيف القوي يتحمل
للشدايد صابر بل يقاوم ويعمل والعمل مقدار قيمة الإنسان

*

للمدارس شيدوا والمعاهد أول أمه غير تعليم ما عليها معول

وسعوا التعليم نشأكم يتحول لأصلح الأحوال إن قصر أو طول

انظروا الأيام فالأيام تتــدول والعلم نبراس كل زمان ومكان

وفيها يقول :

ثقفوا العمال ارتقــاهم يسهل مستواهم يعلو وجو عقولهم يمهل

التضامن يصبح بين صفوفهم منهل بيهم الأوطان تحيا توسع وتأهل

هم أيادي الأمة وما أخالك تجهل يا ما كم موهوب تجده في السودان

وهو بهذا يعبر عن مجتمع يريد أن ينهض على ساق من العلم وساق من العمل .

ولكن إذا كان الشاعر هنا يحدثنا عن ضرورة اليقظة للوطن وبناء كيان المجتمع على أسس جديدة فإنه لم يقتصر في أغانيه على الحديث عن الأماني الوطنية العامة ، بل راح يحدد النظرة ويدقق المجال لكي يرى الآفات الاجتماعية التي ظلت تشل المجتمع وتعوقه عن النهوض ، وأخذ يكشف ذلك في الأغنية وينقده ، حتى يحمل الناس على تغييره . وشعراء ما سميناه من قبل بالأغنية الهادفة يمثلون هذه الرؤية الجديدة .

يقول السر قدور في أغنية بعنوان « أنا سوداني » غناها الكاشف :

أرض الخير أفريقيا

مكاني

زمن النور والعــزه

زماني

وديك جدودي

جباههم عاليه

مواكب ما بتتراجع تاني

أقيف قدامها

أقول للدنيا

أنا سوداني

*

أنا بلدي

بلد الخير والطيبين

أرضه خزاين

فوقها جناين

نجومه عيون للخير بتعاين

قمره يضوي

ما بغيب أبداً

دايماً باين

نوره بيسقي ليالي حبيبه

عليها أغني

واقول للدنيا

أنا سوداني

الفصل الثالث

الثقافة والفن فيه

قلنا في مستهل حديثنا عن شعر الغنـاء في المدينة إنه ذلك الشعر الذي تظهر فيه انعكاسات واضحة للإطار الحضاري العام الذي يتمثل في حياة المدينة، وكانت له – بذلك – مقوماته الخاصة.

وقد عرضنا في الفقرة الأولى من هذا الفصل المقومات الفنية لهـذا الشعر من حيث أشكاله الفنية المختلفة وأوزانه، وتتبعنا تطور هـذه الأشكال بوصفه انعكاساً للتطور الاجتماعي والسياسي الذي تقوده المدينة في حياة المجتمع بأسره. وفي الفقرة الثانية من هذا الفصل ألممنا بالأغراض الفنية التي دار حولها هذا الشعر، ملتمسين بذلك التطور المعنوي الذي يعكسه هذا الشعر، والوظيفة التي أداها هذا الشعر وما زال يؤديها في حياة مجتمع يبحث عن مقوماته الخاصة لكي يعيد بناء كيان محـدد لشخصيته.

ونود هنا أن نتلمس الروافد الثقافية التي رفدت هذا الشعر، والقيم الفنية التي تمثلت فيه من حيث هو تعبير، استكمالاً لصورة هذا الشعر.

* * *

وكل من يتأمل في القصائد التي كتبها شعراء الغناء السودانيون منذ الرعيل الأول منهم حتى البراعم الواعدة التي تشق لنفسها اليوم طريقاً يجد نفسه يتوقف بين الحين والحين لكي يتساءل : أي طراز من الثقافة كان رصيد هؤلاء الشعراء وكان منطلقهم نحو تأليف قصيدة الغناء ؟

لقد قلنا من قبل إنهم وجدوا قبلهم ثروة من الأغاني رفضوها لأنها كانت من منظورهم الثقافي – وربما كانت كذلك من منظور المجتمع – هابطة المستوى من الناحيتين الفنية والمعنوية ، وأنهم شاءوا أن يرتفعوا بمستواها وأن يكسبوا احترام الناس لها عن طريق جعلها تعبيراً صادقاً عن معاناة حقيقية ، يؤديه إنسان له قدر من التحصيل والثقافة الجادة ، يميزه عن رجل الشارع .

وقد كان نتيجة هذا أن دماً جديداً دخل ميدان الأغنية ، ما لبث أن طرد الأغنيه التقليدية التي لم تعد صالحة للتعبير عن أحد . وقد كان دخول الشعراء المثقفين ميدان الأغنية حدثاً اجتماعياً بقدر ما كان حدثاً فنياً . فالمجتمع الذي ألف إساءة النظر إلى الأغاني ومن دار في فلكها كان من الصعب عليه أن يغير أسلوب نظره هذا فينظر إلى الأغاني ومؤلفيها نظرة تقدير واحترام ، ولكن جدية هؤلاء المؤلفين ، ورصيدهم الاجتماعي والثقافي ، قد فرض لهم حق الاحترام ، ثم ما لبث أن ظفر لهم بالحب والتقدير .

أما عن هذه الجدية (ونقصد بها جدية الفن بطبيعة الحال ، أي بذل أقصى قدر من الطاقة يملكه الإنسان في صنع عمله الفني) فقد لمسنا – بطريقة غير مباشرة – شواهد لها في عناية أولئك المؤلفين المفرطة

بالناحيتين التشكيلية والمعنوية لقصائد الغناء التي كتبوها ، وسنعود بعد قليل لتلمس بعض ظواهر الفن فيها . أما الآن فنشير إلى بعض المواطن التي تكشف لنا عن الروافد الثقافية التي صبت في ذلك الشعر .

ويمكننا أن نصنف هذه الروافد الثقافية في ستة أنواع على ما يلي :

١ - ثقافة شعرية قديمه ، تكشف عن إلمام شعراء الغناء بأطراف من الشعر العربي القديم وبأخبار شعرائه ، بخاصة من كانت لهم منهم في حياتهم قصص طريفة وموحية ، كعنترة بن شداد وقيس بن الملوح .

وفيما يلي بعض النماذج التي تكشف لنا عن هذا الطراز من الثقافة لديهم :

(ا) يقول الشاعر إبراهيم سليمان :

داويني يا طيف بالتي كانت سبب في علتي

فمن الواضح أن الشاعر هنا يلتفت إلى قول الشاعر القديم : وداوني بالتي كانت هي الداء . وقد تداول معظم شعراء الأغنية هذا المعنى لغرامهم الشديد به .

(ب) ويقول الشاعر أحمد حسين العمرابي :

نور الحفله ساطع والأسهام تبيد
والناعسات عيونن زي الصيد في بيد

فيهن واحده فاتنه وليها الناس عبيد
ما بتحصر وصوفه ولو يبعث « لبيد »

ولبيد هو الشاعر القديم الذي وصف نفسه بأشعر الشعراء بعد امرىء القيس وطرفة . وهو من أكثر الشعراء إجادة للوصف . ومن ثم كان استشهاد العمرابي هنا به ، ومن ثم كذلك كان استشهاد الشاعر محمد ود الرضى ، حيث يقول :

أين شاعر يوصف كمالك عن تزخرف جمالك
هل في هذا العالم « لبيد » أو يحصل خنصر شمالك

(حـ) ويقول الشاعر خليل فرح :

وقف الحسن عند الفواطم رجع الحب من أهله لاطم
سهمك طاسن مهلا أفاطم ما في عمار، دا سحاب وراطم

ومن الواضح أن الشاعر قرأ معلقة امرىء القيس ، واستعار عبارته « مهلا أفاطم » من بيت الشاعر القديم :

أفاطم مهلا ، بعض هذا التدلل وإن كنت قد أزمعت صرمي فأجملي

(د) ويقول الشاعر مصطفى بطران :

إزاي سهام لحظن رشاق لبيني غرامك لي أنا شاق
بالنسبه إليّ ما قاسوا مشاق « كثير » و« قيس » قبلي العشاق

فهنا يتضح التفات الشاعر إلى شاعرين عربيين قديمين لهما شأنهما في مجالي الشعر والحب .

(هـ) ويقول الشاعر عبيد الرحمن في وصف محبوبته :

ربعه قامتو وحسنو وصفو شرحو يطول لا قصر لا طول

ولبيد هو الشاعر القديم الذي وصف نفسه بأشعر الشعراء بعد امرىء القيس وطرفة . وهو من أكثر الشعراء إجادة للوصف . ومن ثم كان استشهاد العمرابي هنا به ، ومن ثم كذلك كان استشهاد الشاعر محمد ود الرضى ، حيث يقول :

عن تزخرف جمالك أين شاعر يوصف كمالك
أو يحصل خنصر شمالك هل في هذا العالم « لبيد »

(حـ) ويقول الشاعر خليل فرح :

رجع الحب من أهله لاطم وقف الحسن عند الفواطم
ما في عمار ، دا سحاب وراطم سهمك طاسن مهلا أفاطم

ومن الواضح أن الشاعر قرأ معلقة امرىء القيس ، واستعار عبارته « مهلا أفاطم » من بيت الشاعر القديم :

أفاطم مهلا ، بعض هذا التدلل وإن كنت قد أزمعت صرمي فأجملي

(د) ويقول الشاعر مصطفى بطران :

لبيني غرامك لي أنا شاق إزاي سهام لحظن رشاق
« كثير » و« قيس » قبلي العشاق بالنسبه إليّ ما قاسوا مشاق

فهنا يتضح التفات الشاعر إلى شاعرين عربيين قديمين لهما شأنهما في مجالي الشعر والحب .

(هـ) ويقول الشاعر عبيد الرحمن في وصف محبوبته :

لا قصر لا طول ربعه قامتو وحسنو وصفو شرحو يطول

ففي العبارة الأولى التفات وإيجاز لعبارة الشاعر القديم : « لا يشتكي قصر منها ولا طول » .

وهذه الشواهد تدلنـا على أن شعراء الأغنية الحديثـة في السودان مثقفون ثقافة شعرية قديمة ، تركت في نفوسهم قدراً من المواقف الدالة ، وصيغ التعبير المتواترة والمتوارثة ، فكانت هـذه وتلك بالنسبة إليهم أدوات تعبيرية تربط الماضي السحيق بالحاضر المتطور .

٢ – وهناك في شعرهم آثار كذلك للثقافة الإسلامية في أشكالها المختلفة . ولا غرو فالثقافة الإسلامية في السوادن تمثل الخلفية الثقافية للقدر الأعظم من أبنـاء الوطن . وإذا كان كثيرون يتوقف تعليمهم عند نهاية مرحلة الخلوة أو (الكتّاب) فإن هذا يؤكد أن كل مـن كان له حظ مـن التعليم لا بد أن يكون قد حصل قدراً لا بأس به من تلك الثقافة .

وفيما يلي بعض النماذج الشعرية التي تشير إلى هذه الحقيقة :

(أ) يقول الشاعر سيد عبد العزيز :

الثقافة العامة حرام في وسطنا تهزل	أدخلوا لها القول الرصين الأجزل
اجعلوا لها أساس الكتاب المنزل	لى الرجال في الخارج والنساء في المنزل
يسمو بالأفكار على السماك الأعزل	وحبذا تعليم قام على إيمان

فهو يدعو إلى جعل القرآن الكريم أساساً للنهوض بثقافة الناس العامة ، رجالاً ونساء .

(ب) ويقول الشاعر نفسه :

دعجه ومكحله خلقه عظم الرحمن

بكمال جمال الخلقه ووشحه الإيمان

هي في الجمال زي يوسف والوهيبه كان

تمتاز بديساً طويل وبي نهيد رمان

فهنا يشير الشاعر في الشطرة الثالثة إلى جمال سيدنا يوسف وقصته مع وهيبة المصرية التي افتتنت بجماله. وهي من القصص التي رواها القرآن الكريم بإفاضة.

وكذلك نلاحظ نوعاً من الخصوصية في التعبير الذي يستهل به الشاعر الشطرة الثانية؛ فكل من له صلة بأدب الصوفية وأساليب تعبيرهم الخاصة يحس على الفور من قول الشاعر «بكمال جمال الخلقة» أثراً لذلك الأدب وأساليبه الخاصة. والخصوصية هنا تتمثل في إضافة الجمال إلى الخلقة؛ ثم إضافة الكمال إلى الجمال؛ فهذا الاسلوب يفيد دقة في تخصيص المعاني كان الصوفية أكثر الناس إدراكاً لها. وكلما كثرت المضافات زاد التخصيص، واحتاج استخراج المعنى إلى مزيد من التأمل. وتتضح لنا هذه الزيادة في قول الشاعر عبيد عبد الرحمن:

بلحاظه يسبى الغيد الفى رباها   وغير الغزاله عقول معقول سباها

بكمال جمال أخلاق روحه وإباها   جمع الجمال وجميع جمل النباهة

فقد أضاف الكمال إلى الجمال فخصص بذلك هذا الكمال، ثم أضاف الجمال إلى الأخلاق فخصص بذلك هذا الجمال، وزاد في تخصيص ذلك الكمال درجة، ثم أضاف الأخلاق إلى الروح فخصص بذلك هذه الأخلاق،

وزاد في تخصيص الجمال درجة ، والكمال درجتين .

ولا حاجة بعد بشعراء الأغنية – كيا يعرفوا هذا الاسلوب ويستخدموه على هذا النحو – الى أن يدرسوا التصوف الإسلامي ؛ ففي بعض « الأوراد » و « والأذكار » التي تركها كبار مشايخ الصوفية ، والتي هي متداولة بين أيدي عامة الناس ، نماذج كثيرة لهذا الطراز من التعبير .

(حـ) ويقول الشاعر عبيد عبد الرحمن :

يرضيني ما يرضيك والناس أمورها أمور
ومحال أسيبو هواك إذا السماء تمور

وواضح هنا أن الشطرة الرابعة تشير إلى آية من القرآن الكريم ، هي الآية الثامنة من سورة الطور ، التي تقول : « يوم تمور السماء مورا » .

(د) ويقول الشاعر سيد عبد العزيز :

وديع شي بديع ده نبغ من بدري أمثل حسنه بإيه لا ادري
يفوق الناس والحور والبدري شوفته توازن ليلة القدر

وهنا يستفيد الشاعر من وصف القرآن الكريم لهذه الليلة المباركة بأنها « خير من ألف شهر » بطريقة غير مباشرة .

وهكذا نجد الشاعر يفيد من المواقف والأساليب والمعاني التي ترسبت في ذهنه من ثقافته الدينية العامة في نسج بعض معانيه وصيغ التعبير لديه .

٣ ـ وهناك كذلك آثار لثقافة تاريخية وشعبية متصلة بالتاريخ، تصادفنا في شعر الأغاني السودانية الحديثة. وترتبط هذه الثقافة بالتاريخ العربي القديم بخاصة، وبالسير الشعبية التي تحكى عن العرب.

وفيما يلي بعض النماذج التي تشير إلى هذا:

(ا) يقول الشاعر إبراهيم العبادي في مجموعة من النساء الفاتنات:

ليهن جيره أشبه بي ملوك الحيره

من العين حوى الآمن به قبل بحيره

فملوك الحيرة هم المناذرة الذين حكموا قبل قبل الإسلام في شرق شبه جزيرة العرب المنطقة المتاخمة لدولة الفرس، وكانوا ذوي قوة وسطوة وكلمة مسموعة بين العرب. أما بحيرة فهو ذلك اليهودي الراهب الذي تقول عنه الرواية إنه أول من توسم في الرسول الكريم سمات النبوة.

(ب) ويقول الشاعر سيد عبد العزيز:

أنا لي فيك نشيد بدرر صفاك مشيد

يوزن ملك جمشيد والفي زمانه رشيد

فجمشيد المذكور هو أحد ملوك الفرس، وإليه كانت إشارة الشاعر القديم حين قال: «أنا ابن الأكارم من نسل جم»، أي جمشيد. أما «رشيد» فمقصود به هارون الرشيد الخليفة العباسي المعروف. وقد اختار الشاعر هنا شخصيتين تاريخيتين هما رمز لأوج العظمة لدى الشعبين الفارسي والعربي.

ويمضي الشاعر فيقول :

مــــا يهم كلام ناس زيد   قلبي الهـــلالي اب زيد
يا حبي إنت تزيـــد   بالله زيدني وزيـــده

فالهلالي اب زيد هو البطل الذي خلدته السيرة الشعبية . والشاعر يقول إنه جريء وشجاع ، لا يهتم بما يقوله هذا وذاك عن حبه ، فقلبه كقلب أبي زيد ...

وهكذا يجمع الشاعر في نص واحد بين ثقافته التاريخية وثقـــافته الشعبية .

(حـ) ويقول الشاعر محمد علي عبد الله :

يا الناديه في فصل الخريف والصيف
يا نجلة المأمون ، رجل القلم والسيف

فهذا المأمون هو الخليفة العباسي المعروف كذلك ، الذي ازدهر العلم في عهده وقويت شوكة البلاد . وقد شاء الشاعر أن يرفع من شأن محبوبته بنسبتها إلى رجل كالمأمون .

٤ — وإلى جانب هـــذا كله نجد أحيـــانا بعض انعكاسات لأطراف من الثقافة الغربية ، أحيانا تكون نتيجة لمــــا كان من احتكاك مجتمع المدينة السوداني بالحاكم الإنجليزي وما يعكسه من إطار الحيـــاة الغربي ، وأحيانا نتيجة ترسيبات لما يكتب في العربية عن العالم الغربي .

وفيما يلي نموذجان يمثلان هذين النوعين من التأثر :

(ا) يقول الشاعر إبراهيم العبادي :

دير كئوسك واطرب واشرب الخمر

واملأ كاسي « دبلي » من بنت التمر

فكلمة « دبلي » هي الكلمة الإنجليزية double ، أي ضع في كأسي « ضعف » ما يوضع في العادة .

ويقول الشاعر نفسه من قصيدة أخرى :

عم الفرح كل الجهات من زي الكئوس املأ وهات

ما بين شادن أو مهات الكل « جناتل » أبهات

فكلمة « جناتل » على النسق العربي لكلمة « جنتل » gentle ، أي سيد .

وفي هذه القصيدة نفسها يقول الشاعر :

الحفلة كانت حاجة « بون » « شيكات » ألوفات من « كوبون »

وواضح أن الكلمات بين علامات التنصيص أجنبية . وهذه الكلمات وسابقتها هي من الكلمات التي تجري على ألسنة الناس في المدينة ، حتى من لم يتعلم منهم لغة أجنبية كالعبادي .

« ب » يقول الشاعر سيد عبد العزيز :

يا خلاصة المعاني الصار معناك موضع مثال

فوق المحسنات حايز لطف وكرم خصال

« آلهة الجمال » اعترفوا ليك ما ليك مثال

وتتمنى البدور تقبيل يداك بي امتثـــال

وفي عبارة « آلهة الجمال » إشارة لبعض المعتقدات الإغريقية والرومانية القديمة ؛ فهم الذين تعددت لديهم الآلهة ، فصار لكل شيء إلـه أو إلـهة.

ولا شك بعد هذا في أننا كلما أمعنا النظر في شعر الغناء السوداني الحديث في المدينه تكشفت لنا شواهد جديدة لأطراف من الثقـــافات الأخرى ، كالثقافة اللغوية ، والثقافة البديعية ، والثقافة العروضيه .. الخ. وكل هذا يحدد لنا الإطار الثقافي العام الذي تحرك شعراء الغناء السوداني الحديث داخله ، فأكسبوا أغانيهم عن هذا الطريق وزناً وقيمة .

* * *

هذا فيما يتصل بالخلفيات الثقافية التي تكشف عن نفسهـا بوضوح في شعر الغناء بالمدينة . وبعد هذا ما تزال الآثار المعنوية لحيـــاة المدينة تشكل جانباً جوهرياً في ذلك الشعر ، وتتضح في مدى انهماك الشعراء في واقع الإنسان السوداني بعامه ، لا في المدينة وحدها ، بل في سائر أجزاء الوطن ، ومدى ارتباطه بواقع الإنسان العربي في كل شبر من أرض الوطن الكبير . وهذا الجانب قد سبقت الإشارة إليه في حديثنـا عن التطور المعنوي الذي أصاب الأغنية ، وظهور ما سميناه بالأغنية الهادفة . ولهذا فإننا ننتقل الآن إلى الجانب الثاني من هذه الفقرة ، وهو الخـاص بالقيم الفنية التي تتكشف لنا في شعر الأغنية الحديثة .

والواقع أن شعراء الأغاني الحديثين يدلوننا في أغـانيهم بوضوح على

معرفتهم بكثير من أصول الصنعة البديعية ؛ فهم مفرطون في استخدام المحسنات البديعية ، اللفظية والمعنوية ، لا يشذ منهم واحد في هذا المضمار ، حتى ليخيل للإنسان أنهم في سباق .

والواقع أن التلاعب بالألفاظ كثيراً ما ناسب الأغنية ، من حيث هي أداة جماهيرية ؛ فالجمهور يرضيه بل يظفر بإعجابه أن يكون في الكلمات التي تلقى عليه جناس ، أو أن تحمل معنى ظاهراً مباشراً وآخر خفياً؛ أو تكون فيه استعارة لطيفة ، أو ما أشبه من أدوات الفن في التعبير. لكن هذه الصنعة البديعية محفوفة دائماً بكثير من المخاطر فقد تصبح أحياناً عبئاً ثقيلاً في الكلام وعلى جمهور المستمعين جميعاً ، وذلك عندما يكون الشاعر قد قصد إليها لذاتها ، فصارت هي كل شيء في الكلام ، أو صارت هي الأصل وموضوع التجربة فرعاً .

ومع إجماع شعراء الغناء المحدثين – عدا الجيل الطالع منهم – على استخدام هذه المحسنات لا يملك الإنسان إلا أن يقر بقصدهم إليها قصداً. ويبقى بعد ذلك أن يصدر الحكم جزئياً على المواضع التي استخدموها فيها ، كل على حده .

وفيما يلي استعراض لبعض نماذج تبرز فيها عناصر الصنعة فتحسن مرة وتسوء أخرى :

(ا) يقول الشاعر إبراهيم العبادي :

مر يا نسيم بي جاري	واحكي له كل الجاري
قول ليه دمعه الجاري	في خدوده سوى مجاري

فهو يطلب من النسيم أن يمر بجاره ، ويقصد به المحبوبة ، وأن يقص عليها كل ما هو حاصل (الجاري) له من عذاب ، وكيف أن دمعه الذي يسيل (الجاري) بغزارة على وجنتيه قد صنع لنفسه فيهما أخاديد (مجاري) .

وبنفس الطريقة يقول الشاعر مصطفى بطران :

مــولانا عظم شانا ما سمعنا زولا شانا

فوق السماك عــلا شانا والحظ خلــق علشانا

فكلمة « شانا » في نهاية الشطر الأول هي الشأن ، أي القدر ، وهي نفسها في نهاية الشطر الثاني الفعل « شان » بمعنى عاب . وكذلك الأمر في البيت الثاني ؛ فقوله علا شانا معناه ارتفع قدره ، « وعلشانا » هي الكلمة العامية التي تعني « من أجل » وأصلها « على شأن » ، أي أن الحظ السعيد خلق من أجله .

وهذا الطراز من التلاعب بالألفاظ في القافية من ناحية الجرس والمعنى يذكرنا بالموال المصري ، حيث تتبع نفس الظاهرة ؛ فشعراء الموال يتقنون هذه الصنعة البديعية رغم أميتهم في كثير من الأحيان . وهذا يرتفع بالظاهرة إلى مستوى الإهمية ، ويجعلها جذيرة بالبحث .

على أننا نلاحظ في المثالين السابقين أن هــذه الصنعة قد غطت على المعنى ، لأنها في الواقع أبرز من المعنى ، حيث كان المعنى نفسه بسيطـاً ومألوفاً ومتكرراً لدى الشعراء بعامة ، بخاصة في المثال الأول ، حيث يود الشاعر إبلاغ محبوبته بما يعانيه من عذاب الحب .

(ب) ويقول العبادي كذلك في وصف محبوبته :

الجبين يفضح حسوده   والحواجب وقعه سوده

العيون تسبي الأسوده   قوة مين يقدر يسوده

وفي قوله « وقعة سودة » تورية ؛ فالمعنى الحرفي لها هو أن حواجب المحبوبة تقع سوداء في جبينها الذي يشع بالنور ، وهو عندئذ يصنع نوعاً من المقابلة المعنوية ، والمعنى الملحوظ أو الإشاري هو أن هذه الحواجب ورطة لمن ينظر إليها ، فهو لا بد أن يقع فيهـا ، لما فيها من فتنة وجاذبية . وعبارة « وقعة سودة » لها في الاستخدام العامي هذا المعنى .

(حـ) ويقول الشاعر عبيد عبد الرحمن :

أنا في شقـاي ولهان   يا الفي النعـيم مغمور

والمقابلة هنا واضحة بين الشقاء والنعيم ؛ الشقاء الذي يعانيه المحب ، والنعيم الذي يعيش فيه المحبوب . وهذا الطراز من المقابلة كثير الشيوع في شعر الغناء بعامة ، لا يخلو شاعر من استخدامه . وربما استطعنا هنا أن نضع فرضاً مبدئياً لتفسير هذه الظاهرة ؛ فقد جرى التقليد في شعر النسيب بعامة على إظهـار الرجل المحب بمظهر المعذب ، والمرأة المحبوبة بمظهر اللامبالية ، ومن ثم كانت المقابلة اللفظية التي تشيع في هذا الشعر انعكاساً للمقابلة المعنوية المأثورة بين حال الرجل وحال المرأة في الحب . ولو أننا قمنا بعملية استقرائية للمقـابلات اللفظية التي نصادفها في شعر الغناء لوجدنا معظمها يقع في القسم الخـاص منه بموضوع العلاقة بين الرجل والمرأة .

وبتأثير التراث الشعري استقر الأمر لدى شعراء الأغـاني على تقبل هـذا التقابل بين أحوالهم وأحوال محبوباتهم عن طيب خاطر . وعبيد عبد الرحمن نفسه يقول في نفس القصيدة :

وعذابي لو سَرّاك طبعاً أكون مسرور

على أنه من خلال هذا التقابل تقع للشعراء أحياناً بعض المعاني التي تتجاوز حدود التلاعب إلى ما يستوجب النظر والتأمل . ومن ذلك قول الشاعر سيد عبد العزيز :

عدل الطبيعة جمل جور الحبيب مسموح

فإحساس الشاعر بعدالة الكون جعله يتقبل ما قد يصدر عن الحبيب من ظلم له ؛ لأن عدالة الكون أعم وأرحب ، وهي تضم ما يصدر عن هذا الحبيب كذلك ممـا قد يسمى بالظلم . وهو معنى لطيف لا يملك الإنسان إلا أن يتوقف أمامه معجباً به ، متأملاً فيه ، دون أن تشغله المقابلة اللفظية في ذاتها .

(د) ويقول الشاعر محمد علي عبد الله :

إنت شادن ، إنت لادن ، إنت فتان
إنت ضامر ، إنت سامر ، إنت هتـان
إنت نادر ، إنت ناضر ، إنت بستـان
إنت صـافي ، إنت نافي زور وبهتـان

يا حيـــاتي ، ويا مماتي ، هاك سطران

الصبــابة ، ومر عذابهـــا ، وقلبي أقران

وانت ساهي ، إنت لاهي إنت بطران

وفي هذا النموذج صورة واضحة من صور الجناس ، تتكرر في كل بيت تقريباً بنفس المنهج ، فالشادن واللادن ، والضامر والسامر ، والنادر والناضر .. الخ كلها من هـــذا الباب . ثم هنـــاك إلى جـــانب ذلك هذا « التقسيم » المعروف في أبواب البديع ، وهو تقسيم البيت الى وحـــدات متوازنة موسيقياً ، ومقفاة بتقفية داخليـة تختلف عن قافية البيت نفسه . ومع ان هذا القدر من الصنعة يبدو كثيراً في الكلام ما زال هـــذا النموذج يستمد شفافية ورقة خاصة من نفس صاحبه ، فتتوازن فيه عناصر الصنعة والمعاني ، أو الفن والمشاعر .

(هـ) وحين يكثر دوران معنى من المعاني بين الشعراء فيصبح مبتذلاً يكون من مهمـة الشاعر الأصيل عندئذ أن يولد المعنى الجديـــد ، أو – بعبارة أدق – أن يبتكر صياغة جديدة للمعنى المتداول .

ومن ذلك أن شعراء الأغـاني أغرموا منــذ البداية بالمعنى القديم « وداوني بالتي كانت هي الداء » ، ضمن ما تأثروا بـه من معاني الشعر العربي القديم ، وأكثروا من استخدامه حتى فقد طلاوته . عند هذا نجد شاعراً مثل سيد عبد العزيز يحاول توليد صيغة جديدة تضفي على هذا المعنى نوعاً من الطزاجة فيقول :

كم من محاسن أعطها فيك خايله خلقه منظمه

زي معنى شاعر ناظما صفا بهجتك ما أعظما

شوفتك ظما وتروي الظما

ففي الشطرة الاخيرة يتحقق المعنى في إطار جديد ؛ فرؤية المحبوب التي تثير في النفس الظمأ هي نفسها التي تروي هذا الظمأ ، كما يكون الشيء داء ودواء لنفس هذا الداء في الوقت نفسه .

ولا سبيل هنا لتقصي مبدعات الشعراء في ناحية التوليد هـذه . وكذلك الأمر بالنسبة للصور التي تكشف لنا عن طاقتهم الخيالية . ونكتفي في هذا المجال بمثال أخير نستكشف فيه طراز ذلك الخيال .

يقول الشاعر عبيد عبد الرحمن :

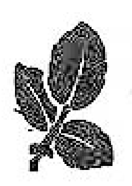
القوام معـدول والوريد كالدمى والأسيس مسدول

والكثيف مهـدول بعضه نام في بعضه ،تقول حرير بجدول

فوصف القوام بالاعتدال ، والرقبة (ويشار إليها بكلمة الوريد) بالدمية ، والشعر الكثيف الأثيث (الأسيس) بأنه مرسل ، والكتف بالتهدل — كل ذلك لم يكن جديداً حين قاله الشاعر ، ولكنه حين قال « بعضه نام في بعضه .. الخ » كان يركب شيئاً جديداً ، كان يتفحص بعين حساسة معنى الاكتناز دون ترهل في تلك الكتف ، ذلك الاكتناز الذي تصحبه ملاسة في الإهاب فكأنه حرير . وقد أبصر بهذا المعنى فلم يعجزه بعد ذلك أن يعبر عنه بقوله « بعضه نام في بعضه » . إنه يلحظ

« التداخل » لا « التراكم » في لحم تلك الكتف ، والفرق بينهما غاية في الرهافة والدقة .

وهكذا كان خيال الشاعر مستمداً من الانطباعات الحسية المتفردة ، ومن محاولة تغلغل الحواس في ضمائر الأشياء – إذا جاز التعبير .



ترتيب أبواب الكتاب وفصوله